Sämmtliche Schriften

von

Johanna Schopenhauer.

Vierter Band.

Johann van Eyck.

Erster Theil.

Wohlfeile Ausgabe.

Leipzig: F. A. Brockhaus.
Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer.

1834.

Johann van Eyck

und

seine Nachfolger.

Erster Theil.

> Beides, ihre Kunst und ihr Leben war bei ihnen in ein Werk *eines* Gusses zusammengeschmolzen, und in dieser innigen, stärkenden Vereinigung ging ihr Daseyn einen desto festeren, sicherern Gang durch die flüchtige umgebende Welt hindurch.
>
> W. H. Wackenroder.

Vorwort.

Was ich bei Abfassung nachstehender Blätter bezweckte, habe ich in der Einleitung zu denselben meinen Lesern gesagt, und so bleibt mir nur noch übrig, die Quellen zu nennen, aus denen ich schöpfte.

Die vorzüglichsten derselben sind, außer Karl von Mander's Werk: Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche on hoogduytsche Schilders, noch: Sandrart's Kunst-Akademie, Fuesli's Künstler-Lexikon, Descampes vies des Peintres flamands, von Murr's Kunst-Journal, und bei der Abfassung von Hemling's Leben einige der sehr reichhaltigen Noten zu dem Kunst-Romane: Ursule, Princesse britannique, von Herrn von Kevernberg.

Sodann verdanke ich Manches noch, einzelnen, in andern Büchern verstreuten Bemerkungen, die ich nicht alle namentlich aufführen kann; sehr Vieles den gütigen Mittheilungen kunstliebender Freunde, vor Allen Herrn Sulpize Boisserée und dessen Hinweisungen auf einzelne Aufsätze, welche in dem, das Morgenblatt begleitenden Kunstblatte zu finden sind, und theils Herrn Boisserée, theils Herrn Doktor Schorn zu Verfassern haben.

Uebrigens bin ich mir wohl bewußt, den reichhaltigen Stoff bei weitem nicht erschöpft zu haben. Möge eine geübtere Hand bald die Feder ergreifen, um das Fehlende zu ergänzen, mögen einstweilen diese Blätter mit so viel gutem Willen aufgenommen werden, als ich sie sammlete und gab.

Weimar, im Mai 1821.

Johanna Schopenhauer.

Einleitung.

Hell und klar ist ein schöner Tag angebrochen, bei dessen Licht wir uns, unsre Umgebungen, ja ich möchte sagen, das Vaterhaus, nach langer Verblendung wieder erkennen. Die Scheinglorie, welche noch vor wenigen Jahrzehnden alles Ausländische unsern Augen umstrahlte, täuscht uns täglich weniger, und der geistig untergeordnete Zustand, in den zuerst eigne Schwäche und fremde Verführung, später Alles verhöhnende Gewalt uns versetzte, ist auf immer überwunden. Wir sind darum nicht ungerecht, wir ehren auch fremdes Verdienst; aber wir fühlen mit frohem Stolze, daß der Deutsche in Allem was den Menschen erhebt, in jeder Wissenschaft wie in jeder Kunst,

sich, ohne zu erröthen, neben alle gebildete Völker des Erdbodens stellen darf, und es schon seit Jahrhunderten durfte. Herzliche, sonst weniger deutlich empfundene Liebe zu deutscher Art und Kunst ist unter uns erwacht, mit ihr ein rühmliches Streben Allem nachzuforschen, was die letzte dunkle undankbare Zeit mit sich in Schutt und Trümmer hinabriß.

Dieses Wiedererwachen zum lebendigen Gefühl unsres bessern Daseyns verdankten wir Anfangs nur wenigen hochherzigen, talentvollen, unterrichteten Männern, deren Zahl sich aber täglich vermehrte. Seit kaum zwanzig Jahren bieten sie einander überall in Deutschland zum rühmlichsten Forschen die Hand, und der glänzendste Erfolg lohnt ihr schönes ernstes Streben. Das Niebelungen-Lied entstieg durch sie dem staubbedeckten Dunkel, in welches die Barbarei unwissender Afterbildung es versenkt hatte, und mit ihm erstand eine große Zahl deutscher Dichter und Minnesänger. Vergessen und verklungen waren noch vor kurzem ihre einst hochgefeierten preiswürdigen Namen, nur hie und da von gelehrten Geschichtsforschern gekannt. Jetzt nennt und preiset sie wieder Jung und Alt jedes Geschlechts; sie

sind uns Allen wieder liebe Bekannte geworden, Ahnherren, deren Gedächtniß dankbare Enkel treulich feiern; und manches ihrer Lieder geht wieder im fröhlichen Kreise der Jugend von Mund zu Munde, wie einst in der glänzendsten Blüthenzeit der ehrwürdigen Sänger.

Mit dem Niebelungen-Liede und den Minnesängern mußten auch die alten Künstler wieder erstehen, denn Poesie und bildende Kunst gingen ewig Hand in Hand bei allen Völkern der Erde, weil ihr Streben und Wirken im Grunde eins ist, und Ein Geist beide belebt. Die Fackel ist nun einmal angezündet, mit welcher wir nach den Schätzen der Urväter in die düstre Nacht hinableuchten, welche sie ihren Söhnen Jahrhunderte lang verbarg. In Staub und Moder, unter veraltetem zertrümmertem Kirchengeräthe, in dunkeln Archiven, unter halb verlöschten Pergamenten, wie in alten Schlössern, in Sälen und Kammern, seit Jahren nicht dem Lichte geöffnet, hat ein reges Treiben und Forschen begonnen, und wer sucht der findet.

Bald ward es mit frohem Erstaunen anerkannt, daß auch wir, wie die Italiäner, uns einer eigenthümlichen, ursprünglich deutschen Kunstschule rüh-

men dürfen, welche Jahrhunderte lang, von allen andern sich unterscheidend, am Nieder-Rheine blühte, dort von den byzantinischen Fesseln sich losriß, ohne andere Hülfe als die der Natur, kühn, fest und ernst den Gang zum Gipfel der Vollkommenheit wagte, und ihn endlich unter van Eyck, Hemling, Schoreel erreichte, wo sie in ihrer Eigenthümlichkeit neben dem Höchsten steht, dessen die Kunst sich rühmen darf. Diese Entdeckung verdanken wir vorzüglich den Gebrüdern Boisserée und ihrem Freunde Bertram, Namen, welche jeder deutsche Kunstfreund unsrer Zeit kennt, und mit Liebe und Dankbarkeit ausspricht. Eine Sammlung, wie sie wohl schwerlich zum zweiten Mal in der Welt zusammengebracht werden könnte, ward der Lohn ihres weder Mühe noch Kosten scheuenden Forschens; eine Sammlung, deren Anblick schon Tausende wie mich, auf die rührendste Weise erfreute.

Bei mir mußte neben dieser Freude auch der Wunsch rege werden, von den alten Meistern selbst, welche die altdeutsche Schule stifteten und verherrlichten, etwas zu erfahren, da ich mit Vorliebe an dem einfachen Leben und dem schönen ernsten

Streben unsrer Vorfahren hange, und mich gern zurück in jene gemüthreiche sinnvolle Zeit versetze, in der sie lebten und wirkten. Die Ueberzeugung, daß wohl Manche, besonders meines Geschlechts, dies Gefühl mit mir theilen, veranlaßte mich in diesen Blättern schmucklos, wahr und treu aufzuzeichnen, was ich von dem Leben und den Werken jener Meister in Erfahrung bringen konnte. Doch bleibt mir dabei die Anmaßung fern, für gelehrte Kunstkenner schreiben zu wollen, denen sowohl die Quellen, aus welchen ich schöpfen konnte, als die, welche, meiner Individualität nach, mir verschlossen bleiben mußten, offen und zugänglicher sind als mir. Ich schreibe nur für meines Gleichen: für Frauen, welche, wie ich, die deutsche Kunst lieb gewannen, höchstens für Kunstfreunde, deren übrige Verhältnisse ihnen nicht erlauben der Kunstgeschichte ihres Vaterlandes ein eignes tieferes Studium zu weihen.

Und so möchte es nicht überflüssig seyn, hier von dem früheren Zustand der Kunst, vor van Eyck, einige Worte zu sagen, ehe wir zu unserem eigentlichen Zwecke weiter vorschreiten. Indessen kann ich in dieser Hinsicht wenig mehr thun, als

meine Leser an das, was uns Goethe in seinem ersten Hefte über Kunst und Alterthum von diesem Gegenstande sagte, wieder erinnern, und zwar zum Theil in seinen eignen Worten; denn wo wären bessere zu finden? Die ihm eigne Klarheit, Tiefe und Anschaulichkeit giebt jenen wenigen Blättern einen so unschätzbaren Werth, daß Alles was in spätern Zeiten über diesen Theil der Kunstgeschichte geschrieben und gelehrt werden kann, nur zum Belege dessen dienen wird, was er mit gewohnter Meisterschaft in wenige Seiten zu fassen wußte.

Gute Anstalten aller Art waren durch militärisches und politisches Unheil von der Erde vertilgt und mit diesen hatte sich die, wenige Jahrhunderte früher noch so hoch stehende Kunst im wildesten Kriegs- und Heeres-Wesen völlig verloren. Die fratzenhaften Darstellungen einer Unzahl von Kaisern und Kaiserlingen auf elenden Kupfer-Münzen jener Zeit legen ein trauriges Zeugniß davon ab bis an den heutigen Tag. Die Kunst wäre völlig erloschen und das Menschengeschlecht hoffnungslos versunken in Barbarei, hätte nicht die christliche Kirche sie in Schutz genommen und sie vom gänz-

lichen Untergange gerettet, wenn gleich nur als schwachen, unter der Asche fortglimmenden Funken. Woran der Mensch glauben, was er lieben soll, das muß sich ihm auch gestalten, und so wurden die alten, aus ihren Tempeln vertriebenen Götterbilder, der Triumph Hellenischer Kunst, gar bald durch andre, menschlicher gedachte Bilder ersetzt, zu denen die glaubige betende Menge um so hoffnungsreicher den Blick erhob, je näher sie sich in ihrer Beschränktheit diesen Bildern verwandt fühlen konnte, die mit bekannten, stets treu wiederholten Zügen ihr entgegen traten.

Bei dem Druck der Verworrenheit, welchem damals die Welt unterlag, ward indessen die Bildung aus dem Westen vertrieben; sie flüchtete sich zum glanzerfüllten Osten, und nur Byzanz blieb noch ein fester Sitz für die christliche Kirche und die ihr verwandte Kunst; obgleich in dieser Epoche leider auch der Orient ein immer traurigeres Ansehen gewann. Die Religion selbst mußte einen diplomatisch-pedantischen Charakter annehmen, die kirchlichen Feste gewannen die Gestalt von Hof- und Staatsfesten, bei denen Alles einer einmal bestimmten, etikettenartigen, mehr für die Sinne

als das Gemüth berechneten Regel folgte. Und so wie dem Zeremonienmeister bei Hoffesten über die Befolgung der einmal für allemal vorgeschriebnen Aeußerlichkeiten zu wachen auferlegt war, so wachte auch die Geistlichkeit über Alles, was auf kirchliche Feier Bezug hatte.

Die heiligen Bilder, welche sie hernach durch Weihe und Wunder dem einmal bestehenden Gottesdienste völlig aneigneten, mußten alle auf das genaueste nach der einmal angenommenen Norm, unter der Aufsicht und nach der Vorschrift der Priester verfertiget werden. Man suchte immerfort die aus den ersten christlich-kirchlichen Jahrhunderten durch Tradition erhaltnen Gestalten der Apostel und Märtyrer so individuell als möglich beizubehalten; doch die Zahl der Heiligen mehrte sich fast täglich, und bei dem immer mehr überhand nehmenden starren mumienhaften Styl ging alle Bedeutsamkeit nach und nach in einer Art von Familienähnlichkeit verloren, so daß man endlich anfangen mußte unter oder neben jedem Bilde den Namen des dargestellten Heiligen zu schreiben, damit man nicht Einen statt des Andern verehrte und Jedem sein Recht, wie billig, bewahrt bliebe.

Wahrscheinlich aus ägyptischen, äthiopischen, abyssinischen Anlässen begann man endlich sogar die Mutter Gottes mit braungefärbtem Antlitz abzubilden; bei getrockneten verharzten Muskeln behauptete nur noch die Gestalt des Gebeins einigermaßen ihr Recht, und die Kunst versank allgemach in einen immer mehr verkümmerten Zustand. Strenge, trockne Symmetrie blieb dabei der einzige wenig erfreuliche Vorzug der byzantinischen Schule, auf dem sie mit Festigkeit beharrte; jeder Gestalt mußte eine zweite, ihr auf das genaueste entsprechende entgegen stehen, an jede Mitte ein Hüben und Drüben sich anschließen.

Um diese Zeit war aus Italien alles praktische Talent gänzlich verschwunden; Alles, was gebildet werden sollte, hing von den Griechen ab. So wurden die Thüren der Kirche St. Paul außerhalb der Mauern im eilften Jahrhundert zu Konstantinopel gegossen und mit eingegrabnen Figuren abscheulich verziert. Griechische Maler, Musivarbeiter und Baumeister, von Konstantinopel gesendet, verbreiteten sich durch das ganze Land und bedeckten es mit ihrer traurigen Kunst, bis endlich im dreizehnten Jahrhundert das Gefühl für Wahr-

heit und Anmuth der Natur wieder erwachte. Die Italiäner ergriffen sogleich das einzige an den Byzantinern gerühmte Verdienst, die symmetrische Composition, der Unterschied der Charaktere; und der Sinn für Form that bei ihnen um so eher sich wieder schnell hervor, da er bei diesem, von den herrlichsten Ueberresten einer großen Vorwelt umgebnen Volke nie ganz untergegangen seyn konnte.

Auch an den, von römischen Heeren durchzognen, von römischen Kolonien angebauten und bevölkerten Ufern des Rheins hatte die byzantinische Malerschule in allen ihren Verzweigungen, wie über den ganzen Westen, geherrscht, auch hier einheimische Meister, Gesellen und Schüler zu allgemeinen Kirchenarbeiten gebildet, wie manches aus jener düstern Schule stammende Bild in Köln und der Nachbarschaft noch beweiset. Jene orientalische Trockenheit erheiterte sich auch in diesen Gegenden nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert. Nun aber bricht ein freudiges Naturgefühl auch mit einmal durch, und vielleicht nirgends tritt der Nationalcharakter, die klimatische Einwirkung, so schön in der Kunstgeschichte hervor, als gerade in den Rheingegenden.

Es ist nicht nur gelungne Nachahmung des einzelnen Wirklichen, es ist eine behagliche Augenlust, die sich im Allgemeinen über die sinnliche Welt aufthut. Aepfelrunde Knaben- und Mädchengesichter, eiförmiges Männer- und Frauen-Antlitz, wohlhäbige Greise mit fließenden oder gekrausten Bärten, das ganze Geschlecht gut, fromm und heiter durch einen zarten Pinsel charakteristisch genug dargestellt. Die Farben sind heiter, klar, kräftig, ohne eigentliche Harmonie, aber auch ohne Buntheit, durchaus dem Auge angenehm und gefällig.

Ein ganz goldner Grund, mit eingedruckten Heiligenscheinen um das Haupt, worin der Name des dargestellten Heiligen zu lesen, bezeichnet die Gemälde aus dieser Zeit. Oft ist die glänzende Metallfläche mit wunderlichen, tapetenartigen, ebenfalls durch Hülfe eines Stempels eingedrückten Blumen verziert; oft bildet sie durch braune Umrisse und Schattirungen vergoldetes Schnitzwerk nach, kleine Kapellchen, oder Baldachine, unter welchen die Heiligenbilder in ruhiger Stellung einzeln stehen. An Perspektive dachte damals noch Niemand, und die zu Ende des Mittelalters auch in Deutschland der Malerei weit zuvoreilende Plastik

scheint auf diese Gemälde nicht geringen Einfluß gehabt zu haben.

Doch weht ein heitrer stiller Geist über sie, ein unaussprechlich frommer Sinn und ein wahrhaft heiliger Gottesfrieden. Die jetzt mit der Münchner Bildergallerie vereinte Boisseréesche Sammlung bewahrte mehrere größere und kleinere Gemälde aus jener Zeit, welche alle Vorzüge und Mängel derselben auf das deutlichste beurkunden.

Starr und unbeweglich stand so die Kunst, wenn gleich nicht mehr so ganz erdrückt von den byzantinischen Fesseln; bis an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts in Köln der Schöpfer des dortigen berühmten Dombildes hervortrat, welches Goethe als die Achse der niederrheinischen Kunst bezeichnet. Die Geschichte seines Daseyns riß der Strom der Zeit mit sich fort, sogar mit Gewißheit seinen Namen zu nennen, ist im Laufe derselben unmöglich geworden. Denn wenige, fast kein einziges Gemälde aus jener ganz frühen Zeit sind mit dem Namen des Meisters, der es schuf, bezeichnet. In alten Urkunden wird aber um das Jahr 1380 der kunstreiche Meister Wilhelm von Köln erwähnt, als einer, dessen

Gleichen nie zuvor gesehen ward, weil er die Menschen lebend und athmend auf seinen Tafeln darzustellen wußte. Und da nach einer auf dem Bilde angebrachten Jahrzahl die Vollendung desselben im Jahr 1410 für gewiß angenommen wird, da überdem ein Bild von diesem Umfang bei dieser sorgfältigen Vollendung, nur in einer Reihe von mehreren Jahren entstehen konnte, und das Ganze von großer Uebung und außerordentlichem Kunsttalent des Meisters zeugt, so glaubte man in unsern Tagen sich durch hinreichende Gründe berechtigt, das Werk dem von seinen Zeitgenossen über Alle hoch gepriesenen Meister Wilhelm zuzuschreiben.

Die alte Limburger Chronik ist es, die diesen kunstreichen Mann zuerst erwähnt, und ihn blos mit seinem Taufnamen Wilhelm bezeichnet. Aus andern in alten Archiven aufgefundnen Urkunden geht auch wirklich hervor, daß um das Jahr dreizehnhundert siebenzig und einundsiebenzig ein Maler Wilhelmus de Herle in Köln lebte; doch zugleich auch, daß dieser schon in jener Zeit (vierzig Jahre vor der Vollendung des Dombildes) ein eignes Haus besaß und verheirathet war; aller Wahrscheinlichkeit nach mußte er damals doch wenigstens drei-

ßig Jahre alt, und folglich zur Zeit der Vollendung seines Meisterwerks ein siebzigjähriger Greis gewesen seyn.

Albrecht Dürer, in seinem während seiner Reise nach den Niederlanden mit großer Treue geführten Tagebuch, erwähnt indessen eines von einem Meister Stephan gemalten Bildes, das er für zwei Weißpfennige sich in Köln habe aufschließen lassen, welches aller Wahrscheinlichkeit nach kein anders gewesen seyn kann, als das jetzige Dombild, das damals noch in der Stadtraths-Kapelle aufgestellt war. Unstreitig war dieses das merkwürdigste, bedeutungsvollste und trefflichst gemalte Bild, welches die an Kunstwerken reiche Stadt damals in ihren Mauern besaß. Albrecht Dürer's Aufenthalt in Köln fiel um das Jahr 1520 oder einundzwanzig, ungefähr hundert Jahre nach Entstehung desselben. Der Name des Meisters, der es geschaffen, konnte noch nicht der Vergessenheit anheim gefallen seyn, und Albrecht Dürer hat gewiß nicht versäumt, ihn in seinem Gedächtnißbuch getreulich aufzubewahren.

Wilhelm de Herle, dem bis jetzt das Dombild zugeschrieben wurde, wäre demnach der Vor-

läufer des kunstreicheren Meisters Stephan gewesen, und unsre Kunstgeschichte um einen bedeutenden Namen reicher. Mehrere höchst merkwürdige trefflich ausgeführte Gemälde, die in Köln theils in dem vom Kanonikus Wallraf gestifteten Museum, theils in Privatsammlungen aufbewahrt werden, und die augenscheinlich aus einer, der Vollendung des Dombildes zunächst sich anschließenden Vorzeit herrühren, scheinen dieser freilich nur auf Wahrscheinlichkeit sich gründenden Hypothese zur Bestätigung dienen zu wollen.

Das merkwürdigste unter jenen noch über das Alter des Kölner Dombildes hinausreichenden Gemälden, ist eine Darstellung des jüngsten Gerichts im Kölner Museum, dessen blendende Farbenpracht und meisterhafte Ausführung, besonders seit es durch den geschickten Restaurateur Herrn Laurent von hundertjährigem Schmutze gereinigt ward, allgemeine Bewunderung erregen muß, ohnerachtet es in der Komposition an das Gräßlichfratzenhafte gränzt, und überhaupt bei allen Vorzügen, auch alle Mängel jener frühen Kunstepoche an sich trägt. Dieses, und noch einige augenscheinlich von derselben Hand geschaffne Gemälde, sind in jeder

Hinsicht einem in der Klosterkirche in Koblenz befindlichen Wandgemälde so ähnlich, daß Niemand an der Identität des nämlichen Meisters zweifeln kann. Jenes Wandgemälde aber schmückt das Grab eines im Jahre 1388 verstorbnen Bischofs, dessen Neffe und Testamentsvollstrecker der damalige Domprobst in Köln war. Der Tod des hochehrwürdigen Herrn fällt gleichzeitig mit der Zeit, in welcher Wilhelm de Herle in Köln durch seine Kunst Aufsehen erregte, und da der Neffe des Bischofs gewiß nur dem ausgezeichnetsten Meister seiner Zeit den Auftrag gegeben haben kann, die Grabstätte desselben durch seine Kunst zu verherrlichen, so läßt sich aus allen diesen Gründen mit ziemlicher Gewißheit schließen, daß der Maler des Dombildes der von Albrecht Dürer genannte Meister Stephan gewesen, Meister Wilhelm aber dessen Vorgänger in der Kunst, von welchem das Koblenzer Bild, nebst der Darstellung des jüngsten Gerichts, und die übrigen riesenähnlichen Gemälde stammen.

Auf dem aus einem Mittelbilde und zweien Seitentafeln bestehenden Altargemälde des Domes ist noch immer keine Ahnung von Perspective zu

erblicken; der reine, Alles abschließende Goldgrund, der mit Stempeln gepreßte, mit Farben bunt ausgemalte Teppich sind beibehalten, die Figuren des Mittelbildes, so wie auch die der Seitenbilder beziehen sich auf die Mitte mit gewohnter Symmetrie; die herkömmliche byzantinische Manier herrscht noch vollkommen, aber mit Lieblichkeit und Freiheit beachtet. Die Anbetung der drei weisen Könige des Morgenlandes, welche der helle Stern zur Hütte des neugebornen Heilandes führte, ist auf der mittlern Tafel dargestellt; auf einem der beiden Flügel der heilige Gereon in hellglänzender prächtiger Rüstung, ihm folgen die Ritter, welche mit ihm unter dem Kaiser Maximian für den christlichen Glauben den Märtyrer-Tod litten; auf dem zweiten Flügelbilde, in hoher Schönheit und Anmuth, in fürstlicher Pracht der Kleidung und Geschmeide, führt die britannische Fürstin Ursula ihre lieblichen jugendlichen Gefährtinnen an, welche ebenfalls unter dem nämlichen Kaiser mit ihr vor Köln die Märtyrer-Krone errangen. Beide, Gereon und Ursula, scheinen mit ihrem Gefolge zu dem hohen Ziele hinzuwallen, vor welchem die Könige schon in Demuth und Andacht

die Kniee beugen. Mehrere theils in Kupfer gestochene theils lithographirte Nachbildungen dieses köstlichen Gemäldes, die in diesem Augenblick in Aller Hände sind, machen jede genauere Beschreibung desselben überflüssig.

Nachdem widrige Zufälligkeiten mich lange von einer Reise nach Köln abgehalten, ist es mir endlich gelungen zur Erfüllung des Wunsches, das hochgepriesene Dombild mit eignen Augen zu sehen, zu gelangen. Ein vor demselben errichtetes Gerüst, auf welchem ein junger mit Nachzeichnung des einen Flügelbildes beschäftigter Künstler saß, machte es mir möglich, nachdem ich an dem allgemeinen Ueberblick der Composition mich genugsam erfreut hatte, das berühmte Gemälde in alle Einzelheiten desselben eingehend, auch ganz in der Nähe zu betrachten. Die durchaus zarte und fleißige Ausführung desselben ist höchst bewundernswerth, der weiße Kreidegrund, auf welchem die durchsichtigklaren und doch kräftigen Farben mit leichter aber fester Hand aufgetragen sind, leuchtet überall hervor, die ganze Fläche, wo die Stempel nicht auf sie einwirkten, ist glatt wie Emaille; mit welchen Farben es gemalt wurde, wird wohl ewig ein

Räthsel bleiben, daß es aber keine Oelfarben waren, ist augenscheinlich.

In der Boisseréeschen Sammlung befinden sich vier Tafeln, welche die damaligen Besitzer derselben, aus fast unwiderleglichen Gründen, für die Arbeit des Malers des Kölner Dombildes hielten. Auf zweien derselben, welche augenscheinlich zu einander gehören, stehen auf goldnem Grunde acht heilige Männer und Apostel, auf jeder vier; über jedem derselben erhebt sich eine durch schwarze Umrisse und Schraffirungen angedeutete kapellenartige Nische. Auf den beiden andern Tafeln, welche ebenfalls zusammen gehören, sind auf schwarzem Grunde, auf jeder drei Figuren heiliger Männer und Frauen abgebildet; diese stehen nicht mehr ganz auf einer Linie, einige sind mehr vor, andere mehr zurückgestellt, die Köpfe nähern sich mehr in Ton und Behandlung von Licht und Schatten dem wahren wirklichen Leben. Die hellen farbigen Gewänder fallen auf allen vier Tafeln in breiten Falten von edlem großartigen Styl um die Gestalten her, die trefflich gemalten Köpfe sind so unbeschreiblich edel fromm und bedeutend, daß man es kaum vermag, den Blick von ihnen abzuwenden.

Dicht an Wilhelm von Köln und Meister Stephan sich anschließend, ja gewissermaßen mit ihnen gleichzeitig, tritt nun Johann van Eyck mit Riesenschritten hervor, er, welchen die so mit ihm zugleich lebten für den Fürsten der Maler seiner Zeit einstimmig erklärten und als solchen staunend bewunderten.

Johann und Hubert van Eyck.

Maaseyck, ein kleines unbedeutendes Städtchen am Ufer der Maas, ist der Geburtsort dieser Brüder; vielleicht sogar ein noch kleineres, nur eine Viertelstunde weit von jenem Städtchen gelegenes Dorf, welches ehemals Eyck hieß, nachher aber bei Entstehung der Stadt Maaseyck, den Namen Alden-Eyck erhielt. Der Grund dieser Vermuthung liegt darin, daß diese Künstler, welche zufolge der Sitte ihrer Zeit den Namen ihres Geburtsorts annahmen, sich sonst wahrscheinlich Johann und Hubert van Maaseyck genannt haben würden.

Hubert ward im Jahr 1366 geboren, wahrscheinlich mehr denn zwanzig Jahre früher als sein Bruder Johann, dessen Lehrer in der Kunst er ward; denn auch Hubert war ein großer bedeutender Meister. Von wem dieser Unterricht erhielt, ist unbekannt geblieben, wie denn überhaupt dichtes verwirrendes Dunkel die Geschichte der Kunst

vor der Zeit der van Eycks uns verhüllt. Nur der Name Wilhelms von Köln schimmert hell und bedeutsam hervor, und auch nur dieser, ohne bestimmtere Kunde seines Lebens auf Erden.

Wer die Eltern Huberts und Johannes van Eyck waren, davon findet sich ebenfalls keine Spur; vielleicht, ja wahrscheinlich sogar, ist schon ihr Vater ein Maler gewesen; Geist, Talent und reges Gefühl für das Hohe und Schöne waren wenigstens gewiß in ihrem Vaterhause einheimisch, vielleicht als herrliches, durch eine lange Reihe längst vergessner Vorfahren auf dasselbe herabgekommnes Erbtheil. Denn zwischen beiden Brüdern stand auch noch eine kunstbegabte Schwester, als glückliche, zu ihrer Zeit weit und breit im Lande gepriesene und berühmte Malerin. Diese hieß Margareth, und Karl von Mander, der Gründer altdeutscher Kunstgeschichte, nennt sie in seiner Biographie der niederländischen und hochdeutschen Künstler, eine geistige Minerva, welche alle Heirathsanträge von sich wies, um als freie Jungfrau einzig und allein der Kunst zu leben, durch welche sie sich allgemeine Verehrung und Bewunderung erwarb.

Uebrigens können die Eltern dieser hochbegabten Geschwister weder zu den niedrigsten Ständen gehört, noch in Armuth gelebt haben; die sorgfältige Erziehung ihrer Kinder, insonderheit die des jüngern Sohnes Johann van Eyck beweist, daß sie nach Maasgabe ihrer Zeit gewiß eben so wohlhabend als gebildet waren. Dieser zeigte von früher Jugend an, neben seinem hohen Künstlertalent auch sonst noch die herrlichsten geistigen Kräfte und Anlagen, die auf das vielseitigste ausgebildet wurden. Bartholomäus Faccius, sein Zeitgenosse, der schon im Jahr 1456 sein Buch de Viris illustribus schrieb, welches aber erst im Jahr 1745 zu Florenz im Druck erschien, preiset ihn besonders wegen seiner großen Kenntniß der Geometrie, und seines fleißigen Studiums der Werke des Plinius und anderer alten Schriftsteller; ein Lob, welches selbst eine gelehrte Erziehung voraus setzt. Uebrigens war Johannes auch mit der, damals freilich noch in der Wiege liegenden Chemie wohl bekannt, in der Destillirkunst erfahren, und beschäftigte sich gern mit Forschungen in beiden, gleich als habe er schon früh die großen Vortheile geahnet, welche er mit ihrer Hülfe einst

für die Malerei erringen würde. Hohe Klarheit des Geistes, unglaublich schnelles Fassungsvermögen erleichterten diesem seltnen Menschen jedes wissenschaftliche und künstlerische Streben; sein verständiges Wesen, die Anmuth, die Güte seines Charakters, die anspruchlose edle Zierlichkeit seiner Sitten erwarben ihm überall Achtung und Liebe, wo er auch erschien, bei Großen und Kleinen.

Hubert, der weit ältere Bruder, Anfangs Johannes und auch wohl Margarethens väterlicher Freund und Lehrer, ward bald der würdige neidlose Gehülfe des hochbegabten jüngern Bruders, und dieser hing dafür mit unsäglicher Liebe und Ehrfurcht an ihm, dem er die Entwickelung seiner Kräfte in so hohem Grade verdankte. Mehrere seiner herrlichsten Werke, in denen er die Gestalt des geliebten Bruders auf die ehrendste Weise verewigte, geben uns noch bis auf den heutigen Tag die sprechendsten Beweise dieses von Dankbarkeit und Liebe festgeschlungenen brüderlichen Vereins.

Unter Huberts Leitung, an der Seite seiner Schwester Margarethe, verlebte Johannes van Eyck in seinem bescheidnen Geburtsort die Jahre der

Kindheit und die der ersten Jugend. Es mag wohl ein schönes genußreiches Leben gewesen seyn, welches diese Geschwister bei der damaligen einfachen Sitte des Mittelstandes, in gemeinschaftlicher Arbeit und gemeinschaftlichem Gelingen mit einander führten, bis endlich der die Schwingen immer weiter entfaltende Genius des jüngern Bruders eines größeren Raums bedurfte.

Brügge, diese große, jetzt so tief gesunkne und verödete Stadt, war damals durch ihren weit ausgebreiteten Handel glänzend und reich, voll Wohlleben und Pracht wie keine andere in den damals so blühenden, glücklichen Niederlanden. Wo jetzt in der Todtenstille der weiten, mit Gras bewachsenen Straßen der wankende Schritt eines einsamen Bettlers lange noch nachhallt, wogte im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert das regste Treiben der in Pracht und Ueppigkeit lebenden Reichen und Großen, neben dem unaufhörlichen Wirken fleißiger, aber nicht mühseliger, Arbeit der minder Begüterten. Mit ihren Reichthümern strömten auch die Bewohner fremder, zum Theil weit entlegner Länder dort jubelnd zusammen, wo jetzt das überall stockende Leben den Durchreisenden an-

treibt, so schnell als möglich aus dieser beklemmenden Oede zu flüchten.

In einem blühenden Lande siedelt auch die Kunst neben dem Reichthum gerne sich an, denn sie bedarf seiner zum Gedeihen, wie die Pflanze des Sonnenscheins; der Reichthum aber bedarf wiederum der Kunst, um sich seiner selbst würdig zu erfreuen, und durch sie erst zu werden was er seyn kann. Hubert und Johann van Eyck fanden daher mit Margarethen in dem ohnehin von Maaseyck nicht eben weit entfernten Brügge einen allen ihrem Wünschen und Bedürfen völlig zusagenden Wohnort; sie ließen sich dort häuslich nieder und begannen mit neuem Eifer und Muth ihre Kunst zu üben. Zuweilen vereinten beide Brüder ihr Talent in Vollendung eines und desselben Gemäldes, zuweilen malte jeder für sich allein. Wirklich bewahrt auch die Bibliothek in Brügge noch heute das älteste Gemälde von Johann van Eyck, von welchem man mit Sicherheit weiß, es ist von ihm. Es stellt einen Christuskopf weit unter Lebensgröße dar, mit des Künstlers Namensunterschrift und der Jahrzahl 1420 bezeichnet. Uebrigens fanden sich bald nicht nur unter den

Vornehmen und Reichen Kunstfreunde genug, welche mit einander um den Besitz der Werke beider Brüder wetteiferten, auch fremde und einheimische Kaufleute strebten darnach, und führten dann die mit Gold erkauften Tafeln in das Ausland, wo der Name van Eyck in kurzer Zeit nicht minder ruhmvoll bekannt ward als daheim.

Von so günstigen Verhältnissen unterstützt, regten Johannes urkräftiger Geist, sein hohes Talent, sein Muth sich immer mächtiger in seiner Brust; immer kühner sprach sich die Sehnsucht in seinem Innern aus, vorwärts zu Höhen zu streben, welche noch von Keinem erreicht waren; immer deutlicher ward ihm das Gefühl des Unzulänglichen der ihm zur Ausführung seines Wollens zu Gebote stehenden Mittel. Die Welt lag hell und blühend vor seinem klaren Auge, in tausendfacher Form belebt; an Gestalt, Kleidung, Ausdruck auf das mannichfaltigste von einander unterschieden, wogten die Bewohner des Süden und Norden vor der stillen Werkstatt auf und ab, in welcher sich der junge Maler dem seiner Zeit eignen kräftigen und ernsten Fleiße auf das ungestörteste ergab. Er blickte hinaus in die sonnenhelle Welt, und

fühlte in sich Kraft und Muth, festzuhalten und nachzubilden, was dort in ewigem Wechsel sich bewegte; er sah zurück auf seine Tafel, der metallische Glanz des Goldgrundes starrte, beengend, ihm entgegen; er wagte es, das, lange Jahrhunderte hindurch von seinen Vorgängern für unmöglich Geachtete zu unternehmen, den Goldgrund zu verlassen, und hatte mit diesem Schritte Alles gewonnen. Luft, Wasser, das ganze Pflanzenreich, was nur unsre schöne Erde schmückt und bekleidet, Berge, Städte, ferne Gegenden, zu denen das Auge kaum reicht, hatte Johann van Eyck mit einem Male für das Gebiet der Malerei sich erobert, und der schöpferische Genius der Kunst benutzte, einmal erwacht, Alles wie er wollte und mußte. Von ihm durchdrungen, lernte Johann van Eyck die früher erworbenen mathematischen Kenntnisse zur Behandlung der Ferne anwenden, und seine jetzt in freien Räumen sich bewegenden Gestalten gewannen Wärme, Leben und Eigenthümlichkeit.

Wunderbare, nie zuvor geahnete Gemälde entstanden jetzt unter dem schöpferischen Pinsel Johanns van Eyck. Wie wunderbar sie seiner Zeit erscheinen mußten, kann nur der ganz begreifen, der

Gelegenheit hatte, sie mit denen seiner Vorgänger zu vergleichen. Hochgewölbte architektonische Räume, Durchsichten in endlos sich verlierende Straßen, enge Felsenthäler, und bis in die blaue Ferne sich hin erstreckende blühende Gegenden, stellte Johann van Eyck von nun an mit vollkommenster Sicherheit und möglichster Naturwahrheit dem Auge dar, während seine nächsten Vorgänger, selbst Meister Wilhelm und Meister Stephan von Köln auch nicht die kleinste Spur einer Ahnung der Möglichkeit zeigen, eine flache Tafel dem Auge auf diese Weise bis in die Unendlichkeit hinaus dehnen zu können. Johannes einziges Vorbild, wie seine Lehrerin, war von nun an die Natur; sie leitete seine Fortschritte auf der Bahn, welche die, wie durch höhere Offenbarung ihm gewordene Kenntniß der Linienperspektive ihm geöffnet hatte, und Treue gegen sie wurde sein unablässiges Bemühen wie sein höchstes Verdienst.

Auf keinem seiner bis auf unsre Zeiten gekommnen Gemälde findet sich eine Spur erkünstelter, auf Effekt berechneter Beleuchtung; im klaren milden Tageslicht, nicht im Sonnenscheine, stehen die Gegenstände, hell und deutlich wie sie in der

Wirklichkeit dastehen. Scharf bezeichnete dunkle Schlagschatten drängen sich nirgend dem Auge auf, nirgend grelle Lichter, oder erzwungne farbige Reflexe, nichts erscheint verschwebelnd oder flach, verworren oder undeutlich.

Bei der Komposition seiner Gemälde dachte Johann van Eyck sich die Handlung, welche er darstellen wollte, als ginge sie unmittelbar unter seinen Augen vor; deshalb ist es auch uns bei ihrem Anschauen als ständen wir mitten darin, als lebten und regten sich die Gestalten vor uns, und um uns her. Anspruchlos stellt er sie hin, wie es der Augenblick fordert, und vergaß dabei wohl zuweilen der Rücksicht auf das einzig lobenswerthe der byzantinischen Kunst, auf die Regel symmetrischer Gruppirung. Doch die unglaubliche Naivetät und Wahrheit, die unaussprechliche Anmuth und höchste Absichtlosigkeit in der Zusammenstellung seiner Figuren, die Art, mit der sie sich bewegen, geben ihnen einen unbeschreiblichen Reiz, und der aus Allem hervorleuchtende reine würdige Sinn ersetzt reichlich, was die strenge Regel sonst noch fordern könnte.

Wie weit entfernt Johann van Eyck von jeder

der Natur sich entfremdenden Künstelei war, zeigt besonders die Art, wie er das Fleisch malte; weder grüne, noch graue, noch violette Töne herrschen vor, es athmet und lebt wie das Leben selbst. Nichts ist der Ausführlichkeit zu vergleichen, mit welcher er Alles vom Größten bis zum Kleinsten bis in fast unsichtbare Einzelnheiten zu behandeln wußte; Alles ist Porträt, Alles vollendet wie die feinste Miniaturmalerei, kein Gegenstand auf einer seiner Tafeln, der nicht die genaueste Untersuchung durch die Lupe ertrüge, und dennoch ist nirgend eine Spur ängstlicher Steifheit oder manirirter Unnatur zu erblicken. In seinen Gewändern, weit und faltenreich, nach der damaligen Art, finden sich nirgend kleinlich gebrochene oder überflüssige Falten, jede derselben ist motivirt, durch die Stellung des Körpers, durch Wurf oder Schwere des Gewandes selbst. Sammt, Leinen, Wolle oder Seide erscheinen in allen ihren Eigenheiten; Gold, Perlen und Edelsteine, welche er gerne anbringt, strahlen in unglaublichem Glanz, ohne alle Anwendung wirklicher Metalle.

Ohne Spur von Nachahmung der Antike, welche er nicht kannte, oder des Strebens nach dem ab=

strakten Ideal, welches diesem Sohne der Natur nie in den Sinn kommen konnte, bildete Johannes van Eyck seine Köpfe nur nach seinen Zeitgenossen in der ihn umgebenden Welt. Doch Unedles oder Gemeines stand mit diesem hohen reinen Geiste in offenbarem Widerspruch, es durfte ihm nicht nahen, und die ganze Natur zeigte sich ihrem begünstigten Liebling stets im verklärten Licht. Daher sind auch bei aller nur erdenklicher Wahrheit, seine Köpfe edel und schön zu nennen in Form und Ausdruck. Das Studium nach einem Modell war zu seiner Zeit noch nicht Gebrauch, eben so wenig mag es damals einem Künstler eingefallen seyn für seine Kunst Anatomie zu studiren; diese Wissenschaft war ohnehin noch in der Kindheit. Johannes konnte daher nur nachbilden was er sah, was ihn umgab: schwer und dicht bekleidete Gestalten. Dennoch herrschen bei ihm Ebenmaß und Anmuth, nirgend treten in seinen Figuren Zwang, unmögliche Stellungen, oder unnatürliche Verrenkungen hervor; nur Hände und Füße erscheinen zuweilen etwas mager, wenn gleich nie so sehr um störend zu werden.

Die Farben-Pracht seiner Gemälde läßt nicht

mit Worten sich beschreiben, gegen sie erbleicht Paul Veronese und aller Glanz der venetianischen Schule, ja die Wirklichkeit selbst. Er malte mit möglichster Vermeidung aller Erdfarben, größtentheils nur mit Lack oder durchsichtigen Saftfarben, auf einem sehr feinen, wahrscheinlich abgeschliffnen, ganz weißen kreideartigen Grunde. Dieser schimmert durch die unkörperlichen Farben durch, und bringt etwas dem Effekt Aehnliches hervor, den die Silberfolie hat, welche einige Miniaturmaler ihren auf Elfenbein sorgfältig ausgeführten Bildern unterzulegen pflegen.

Ueberhaupt ist es, wenn man Johann van Eycks Gemälde lange betrachtet, als ob ein Strahl innern Lebens hervorbräche, und der Purpur, das Blau der Gewänder, die Helle des Himmels, das Grün der Pflanzenwelt, das Gold der Stickereien und Kleinode, die schimmernden Waffen strahlen in überirdischem Glanz. Frisch, als kämen sie heute erst von der Staffelei, stehen die vier Bilder des hohen Meisters, welche die Boisseréesche Sammlung aufbewahrt, in neu verjüngter blendender Pracht. Ihr Glanz übertrifft allen Glauben, seit sie mit schonender Hand von allem

Fremden und Entstellenden befreit wurden; von dem trüben Firniß, den die Unwissenheit darüber zog und von mehr als hundertjährigem Staube und Kerzendampf.

Das erste dieser vier Gemälde, eine einzelne Tafel, ist wahrscheinlich aus einer frühern Zeit als die übrigen drei, welche, zusammengehörend, einen heiligen Zyklus bilden. Der Meister war, als er dieses Bild schuf, noch nicht ganz zu der Großheit und Gründlichkeit in der Zeichnung und dem Faltenwurf der Gewänder gelangt, die aus seinen spätern Arbeiten hervorleuchten; Bildung, Ausdruck und Malerei der Köpfe sind indessen schon von der höchsten Vortrefflichkeit. Dies Gemälde ist auf eine sehr rührende und erfreuliche Weise als die Apotheose seines verehrten und geliebten brüderlichen Lehrers anzusehen, denn der Evangelist Lukas, wie er zufolge der Legende die Madonna malt, ist darauf unter der Gestalt Huberts van Eyck dargestellt. Die Figuren dieser Tafel sind fast Lebensgröße. Die heilige Jungfrau sitzt in einem hohen Prunkgemache. Im Hintergrunde, zwischen zwei schlanken dunkelblauen Säulen öffnet sich dem Blick eine vom heitersten

Himmel überwölbte Landschaft. Schöne hohe Häuser von der einen Seite, grüne Hügel von der andern, weithin lachende blühende Ferne. Ein köstlicher Teppich von Goldbrokat mit grüner Einfassung hängt hinter der heiligen Jungfrau hoch von der Decke herab, und bildet ihren Sessel zum Thron der Himmelskönigin um. Sie selbst ist reich geschmückt mit einem weiten violetten Mantel, das gesenkte Auge ruht mit unendlicher Liebe und Anmuth auf dem Kinde an ihrem Busen; ihr gegenüber, in halb knieender Stellung, im rothen Gewande, ein kleines violettes Käppchen auf dem Haupte, scheint Hubert, als Schutzheiliger der Maler, den Umriß auf der Tafel in seiner Hand mit der Gruppe vor sich, nach der er arbeitete, zu vergleichen. Ehrfurchtsvoll, bewundernd, anbetend ruht sein Auge entzückt auf Mutter und Kind, während er mit der andern Hand, zu Verbesserungen bereit, den Griffel hält. Seitwärts hinter dem Maler steht die Thüre eines Nebengemachs offen; wir blicken ins Freie durch dessen halb offnes halb geschloßnes Fenster von wirklich durchsichtigem, stellenweise buntgefärbtem Glas.

Das ganze Bild in seiner blendenden Farbenpracht ist das heiterste so ich je sah. Man möchte in das Nebenzimmer hineintreten, dieses Fenster nach Belieben öffnen und schließen; keiner der spätern niederländischen Maler hat die Perspective des Innern eines Hauses mit größerer Wahrheit darzustellen vermocht, und die Ausführung, die Wärme, die Kraft dieses wunderbaren Bildes stellen es dem Vollendetsten in der Kunst gleich.

Die drei andern Gemälde des Johannes van Eyck in der Boisseréeschen Sammlung sind aus dem Zeitpunkt, in welchem seine Kunst den höchsten Gipfel erreicht hatte und schmückten wohl ursprünglich den der Mutter Gottes geweihten Altar einer Kirche oder Kapelle. Sie stellen auf einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern drei der freudigen Momente ihres Lebens dar.

In häuslicher stiller Beschränktheit öffnet sich uns auf dem ersten Seitenbilde das hochgewölbte schmale Zimmer, in welchem Maria aus der Knospe der Kindheit zur anmuthigsten reinsten Jungfräulichkeit heranblühte. Sie selbst knieet am Betpult im Vorgrunde, in einem in breiten Falten weit auf den Boden hinfließenden dunkelblauen Ge-

wande, die Flechten ihres lichthellen Haares wallen aufgelöst in kleinen Wellen über die Schultern hin. Lieblicher und dabei mädchenhafter läßt nichts sich erdenken als dieses schöne Oval des seitwärts gewendeten Köpfchens, als die unbeschreibliche Unschuld dieses vor der glänzenden Erscheinung des Engels niedergeschlagnen Blicks. Maria ist so furchtlos in ihrem Erstaunen, so zutrauungsvoll in ihrer Demuth, als erkenne sie einen der holden Gespielen aus den süßlächelnden Träumen ihrer Kindheit in dem Jünglinge, der, weißgekleidet, auf mächtigen, weißen Pfauenfeder-Schwingen vor ihr leicht über den Boden hinschwebt. Der goldne Scepter in seiner Hand bildet ganz ungesucht ein Kreuz mit dem Sonnenstrahl, welcher die bedeutungsvolle Taube zu dem hohen geöffneten Fenster im Hintergrunde hereinträgt, und zwischen dem Engel und der Jungfrau entblüht aus glänzender Vase das schöne Symbol höchster Reinheit, eine schneeweiße Lilie ohne Staubfäden. Die Anordnung des ganzen Zimmers spricht die heitre fromme Häuslichkeit der jungfräulichen Bewohnerin aus; die rothen Vorhänge des mit einer gleichfalls rothen Decke

geschmückten Bettes im Hintergrunde sind zierlich aufgebunden und zurückgeschlagen, so daß die goldbrokatne Hinterwand desselben sichtbar wird; neben dem Bette steht ein Sessel mit einem rothsammtnen Kissen, dieses ist noch ein wenig eingedrückt, denn Maria stand eben davon auf, um zu beten. Auch der Betstuhl, an welchem sie knieet, ist mit sauberm Schnitzwerk, den Sündenfall der ersten Eltern darstellend, geschmückt.

Das an dieses erste Seitengemälde zunächst sich anschließende Mittelbild zeigt uns die hohe Erfüllung jener geheimnißvollen göttlichen Verkündigung. Unter den edlen Ruinen eines Tempels, welche, jetzt zum Stall herabgewürdigt, ein leichtes Strohdach gegen die Witterung schützt, sitzt die jungfräuliche Mutter in ihren dunkelblauen weit und schön gefalteten Mantel gehüllt. Der mädchenhafte Reiz der Jugend ging in hohe Würde, in ernstere Schönheit über, der neugeborne Heiland ruht ganz in Kindesgestalt in ihrem Schooße. Zu seinen Füßen versammeln sich die anbetenden Weisen des Morgenlandes, in reichen königlichen Prachtgewändern und aller Herrlichkeit des Orients. Der älteste der Könige, welcher knieend das Händ-

chen des Kindes küßt, ist ein treues Portrait Philipp des Guten, Herzogs von Burgund; der zweite etwas jüngere König beut dicht hinter diesem mit gebogenem Knie einen goldnen, juwelenreichen Becher dem Kinde dar; wahrscheinlich trägt auch er die Aehnlichkeit irgend eines Fürsten jener Zeit. Diese beiden Könige sind in weit über den Boden hin sich verbreitenden Mänteln von Goldbrokat und köstlichen Stoffen würdig bekleidet. Doch in kurzer, rothsammtner, fast sarazenischer Tracht steht der dritte, der Mauren König, kein Mohr, wie frühere und auch spätere Maler ihn abbildeten. Stolz, trotzend beinahe steht er da; etwas seitwärts gewendet, halb beleidigt, halb verwundert über die anscheinende Aermlichkeit des Zieles, zu welchem der Stern ihn führte, und doch ergriffen von der Ahnung des nahen Gottes in niedrer Gestalt. Unwillkührlich lüftet die eine Hand die turbanartige Kopfbekleidung, während die andere nach dem von einem weißgekleideten Pagen dargebotnen Goldgefäße greift. Aus der ganzen Haltung der edeln hohen Gestalt des kaum den Jünglingsjahren entwachsenen Helden spricht schon der nächste Moment, der

auch ihn zu den Füßen des göttlichen Kindes niederbeugen wird. Dieser Maurenkönig ist in Allem das treue, sehr ähnliche Porträt Herzogs Karl des Kühnen, wahrscheinlich sogar bis auf Waffen, Schmuck und Bekleidung, denn wenigstens erinnerte mich sein rothsammtner Rock, der in Luzern nebst anderer ihm abgenommenen Krieges-Beute aufbewahrt wird, durch Farbe und Form auf das lebhafteste an dieses Gemälde.

Hinter Karl dem Kühnen schließen mehrere Begleiter der Könige sich an den schon erwähnten weiß gekleideten Edelknaben; einige nehmen an der Verehrung, welche ihre Gebieter dem Kinde bezeigen, demüthigen Antheil, andre drücken nur Erstaunen oder Neugierde aus. Stumpf und gedankenlos starren einige gelbbraune orientalische Gesichter hervor, in der Ferne sieht man den Zug mehrerer herannahender Diener. Die Pracht des juwelenreichen Orients herrscht in Schmuck, Kleidung und in den blitzenden Geschenken, dabei eine ganz eigne Lokalität in den sonderbar fremdartigen Waffen, in der Fußbekleidung, den Kopfbedeckungen; aus Allem leuchtet ein tiefes Studium der Sitten des Morgenlandes hervor. Einige

im letzten Befreiungskrieg aus den entferntesten russischen Provinzen herbei gezognen Offiziere legten davon unwillkührlich das Zeugniß ab. Sichtbar freudig beim Anblick des Bildes erkannten und begrüßten sie die noch immer in ihrem Vaterland bestehenden Formen, und wiesen dabei, laut und fröhlich unter einander sprechend, bald auf dieses bald auf jenes Waffen- oder Kleidungsstück. Dieser Umstand ist nicht nur ein sprechender Beweis für die Treue, sondern auch für die Trefflichkeit einer Darstellung, die solche unerfahrne, durchaus an den Anblick von Kunstwerken nicht gewöhnte Augen so bis zur Täuschung entzücken konnte.

Links neben der göttlichen Mutter, mehr nach dem Vorgrunde zu, steht Joseph, ihr und des Kindes frommer, schützender Freund, mit ehrfurchtsvoll entblößtem Haupte, den schwarzen Hut in der Hand, halb verwundert, halb gedrückt von dem prachtvollen Besuche. Aus seinen edlen Zügen spricht stille vorahnende Wehmuth. Seitwärts am Gemäuer über dem Bogen einer Thüre, die zu einem tiefen Gewölbe zu führen scheint, sieht man nach alter Sitte den Donator des Bil-

des, einen ziemlich jungen Mann mit einem Rosenkranz in der Hand; die Stadt, die lebensreiche Straße und ferne Berge schließen den Hintergrund.

Auf der zweiten, dem Mittelbilde sich anschließenden Seitentafel, ist des neugebornen Heilandes Darstellung im Tempel abgebildet; durch die offenstehende Thüre des hochgewölbten, mit Säulen, vielen Fenstern und in die Tiefe sich verlierenden Bogengängen geschmückten Gebäudes blickt man nach Außen in die volkreiche, belebte Straße und auf grüne Bäume; im Tempel selbst lehnen trostsuchende Kranke und Müde an den entfernten Säulen. Ernst und gedankenvoll, den klaren ruhigen Blick dem Hohenpriester zugewendet, welcher, von der Begeisterung des Moments ergriffen, das Kind aus ihren Armen in die seine nimmt, steht Maria im Vorgrund am Altar. Die weiße Stirnbinde der Frauen, der weite blaue Mantel, verhüllen sie fast matronenartig; das schöne edle Gesicht trägt den Ausdruck der Bescheidenheit und des Bewußtseyns hoher Mutterwürde. Etwas mehr zurück steht Joseph ihr zur Seite, eine brennende Kerze in der Hand. Einige an=

dere Personen reihen sich um den Altar her; ganz vorne, neben der heiligen Jungfrau, steht schlank und schön ein sehr junges Mädchen, das Körbchen mit den Tauben in der Hand; eine von jenen Gestalten, die man, einmal gesehen, nie wieder vergißt. Sie trägt ein grünes, den Körper bis an die Hüften enge umschließendes, unten in weite Falten sich ausbreitendes Gewand, mit langen engen Aermeln; die blonden zierlichen Zöpfe berühren fast den Boden, sie hängen unter einem ganz durchsichtig feinen Schleier hervor, der, zierlich um das schöne Haupt gewunden, einen sehr reizenden Kopfputz bildet. Ganz unbekannt mit dem ernsteren Gange des Lebens, welcher auf der jungen Mutter schon schwer zu lasten beginnt, schaut das liebliche Kind zum Bilde heraus, dem Zuschauer ins Gesicht, und nimmt mit dem naivsten Ausdruck unbefangener Unschuld und nach Außen gewendeter kindlicher Neugier an der ernsten Feier im Tempel fast gar keinen Antheil. Je länger man die ganz einfache Komposition dieses köstlichen Bildes anschaut, je erfreulicher zeigt sie sich; ich möchte sagen, daß keines den Blick so unabwendbar fesselt als

dieses. Zum Schlusse dieser Beschreibung kann ich nur Goethe's Worte wiederholen:

„Von den Flechtbreiten auf dem verwitterten, zerbröckelten Ruingestein, von den Grashalmen die auf dem vermoderten Strohdach wachsen, bis zu den goldnen, juwelenreichen Bechergeschenken, vom Gewand zum Antlitz, von der Nähe zur Ferne, alles ist mit gleicher Sorgfalt behandelt, und keine Stelle dieser Tafeln, die nicht durchs Vergrößerungsglas gewänne."

Herzog Karls des Kühnen Porträt auf dem Mittelbilde bestimmt glücklicher Weise die Zeit der Entstehung dieses unschätzbaren Kunstwerks. Unverkennbar ähnlich, ganz den Beinamen verdienend, steht die jugendliche Heldengestalt in einem Alter von fünf und zwanzig bis sieben und zwanzig Jahren, und da dieser Fürst im Jahr 1433 geboren ward, so muß daher das Bild nothwendig um 1458 oder 1460 in der letzten vollendetsten Zeit Johann van Eycks gemalt worden seyn. War dieser, wie alles uns bestimmt zu glauben, ungefähr fünf und zwanzig Jahre jünger als sein im Jahr 1366 geborner Bruder, so fällt die Vollendung dieses Meisterwerks zwischen

sein sieben und sechzigstes und neun und sechzigstes Jahr. Daß der Künstler so spät noch so Hohes vermochte, darf uns nicht befremden. In unsern Tagen übereilt das Alter die Jugend, in den seinigen war es umgekehrt. An Thatkraft, Geist und Lebensfrische stets junge wenn gleich hochbejahrte Greise waren damals eben so wenig selten, als jetzt im Frühling des Lebens schon lebensmüde, altkluge, um das Glück ihrer künftigen Enkel ängstlich besorgte Greise im Jugendalter.

Ueberdem war von jeher die Natur den Künstlern, insonderheit den Malern, hold und günstig; sie ließ sie mit ungeschwächten Sinnen lange leben auf Erden. Die Kunstgeschichte liefert davon unzählige Beweise, wie man selbst im Verfolg dieser Blätter verhältnißmäßig finden wird.

Das Bestreben, des Johann van Eyck hohes Verdienst anschaulich in seinen Werken darzustellen, so gut dieses in bloßen Worten geschehen kann, hat uns indessen verleitet der Zeit vorzugreifen; wir kehren zurück zu seiner Werkstatt, indem wir den Faden der Geschichte seines Lebens von Neuem ergreifen.

Der gränzenlose Raum, mit Allem, was darin blüht, athmet und lebt, war nun von ihm für das Gebiet der Kunst errungen, aber sein rastlos thätiger Geist erlaubte ihm nicht, hier stehen zu bleiben. Von Neuem quälte ihn das Unzulängliche der technischen Mittel, das Widerstreben des todten Stoffes in der Ausführung dessen, was er im gerechten Vertrauen auf sich, sein gebildetes Auge, seine kunstgeübte Hand unternehmen zu dürfen sich bewußt war. Er ahnete die Möglichkeit einer anderen Farbenbereitung, und wandte sowohl Alles, was er von Chemie und Destillirkunst erlernt hatte, als überhaupt jede Kraft seines Geistes daran, um diese aufzufinden. Tausendfältige Versuche, die mühsamsten Untersuchungen der verschiednen Farbenstoffe, ihrer Zusammensetzung, ihrer Bereitung, beschäftigten ihn lange zu diesem Zweck, ehe er glaubte am Ziel zu seyn.

Endlich erfand er einen größtentheils aus öligen Substanzen zusammengesetzten Firniß, mit welchem er die mit Leimwasser oder Eiweiß gemalten Bilder ganz zuletzt überzog; die größere Dauerhaftigkeit, die erhöhte Frische der Farben,

der Glanz, den diese neue Erfindung seinen Gemälden mittheilte, erwarb ihnen noch größern Beifall, und der Ruhm des Johann van Eyck breitete sich immer weiter aus.

Ein herrliches Bild war fertig geworden, Johannes hatte viel Zeit, viel Mühe und Fleiß daran verwendet. Mit jener unnennbaren Künstlerfreude an einem vollendeten wohlgelungnen Werke betrachtete er es, während er es nach der von ihm neu erfundenen Weise mit Firniß überzog, und stellte es dann hinaus an die Sonne zum Trocknen, wie er gewohnt war zu thun. Doch vielleicht brannten ihre Strahlen dieses Mal zu heiß, vielleicht auch waren die Bretter, aus denen die Tafel bestand, nicht sorgsam genug zusammengefügt; sie zersprang, und das köstliche Gemälde lag, zu Trümmern vernichtet, umher.

Unmuthig konnte Johann van Eyck über diesen Unfall wohl werden, doch nicht muthlos. So wie er das Unzuverlässige und Unzulängliche seiner Erfindung eingesehen hatte, setzte er diese bei Seite, und untersuchte von neuem Farben, ölige und geistige Flüssigkeiten; er fand, daß Nußöl

und Leinöl am schnellsten trocknen, er siedete diese, versetzte sie mit andern Ingredienzen, und hatte endlich die Freude einen vollkommen genügenden Firniß zu besitzen, der im Schatten trocknete, ohne Zuthun der Sonnenhitze.

Der Firniß war nun erfunden, doch jetzt beschäftigte ihn die Bereitung der Farben. Nach vielen Versuchen kam er darauf, sie, statt mit Leimwasser oder Eiweiß, mit Oelen zu bereiten, und sah mit unaussprechlicher Freude in Erfüllung gehen, was Jahre lang seinem ahnungsvollen Geiste vorgeschwebt hatte. Die Farben ließen sich, mit Oel bereitet, weit besser behandeln und vertreiben, sie gewannen unendlich an Lebhaftigkeit, ihr natürlicher Glanz machte jeden Firniß überflüssig, und die Dauerhaftigkeit der auf diese Weise gemalten Tafeln widerstand dem Wasser und den heftigsten Erschütterungen.

So ward Johann van Eyck, der zuerst die Luft- und Linienperspective entdeckte, jetzt auch der Erfinder der Oelmalerei. Die Zeit, in der dieses geschah, wird gewöhnlich um das Jahr 1410 angenommen, doch ist dies nur eine Vermuthung ohne besondern Grund.

Johann van Eyck sowohl als Hubert hielten diese Erfindung in der Folge fortwährend sehr geheim; keiner ihrer Schüler durfte die Art der Bereitung der Farben erfahren, die Meister arbeiteten nur bei verschloßnen Thüren; niemand betrat ihre Werkstatt, aus der von nun an Gemälde hervorgingen, welche die Welt in immer neues höheres Erstaunen versetzten; um so mehr, da sie in technischer Hinsicht von allen vorhergesehenen abwichen, und niemand die Art ihres Entstehens zu begreifen vermochte.

Wie Johann van Eyck seine Farben bereitete, mit welchen öligen oder vielleicht auch geistigen Flüssigkeiten, davon konnte uns jetzt, nach beinah vier Jahrhunderten, keine Spur mehr übrig bleiben. Gewiß ging auch im Lauf der Zeiten noch manches andere geheime Verfahren der alten Meister, mancher bedeutende, ihnen bekannt gewesene technische Vortheil ihren Enkeln verloren; denn auch der Unkundigste muß auf den ersten Blick bemerken, wie sehr ihre Gemälde in technischer Hinsicht sich von der neuern Oelmalerei unterscheiden. Die Farbenpracht der Alten hat noch kein späterer Künstler völlig erreichen können und

eben so wenig die bewundernswerthe Dauer ihrer Farben. Sie glänzen noch jetzt in unveränderter Frische wie damals, da sie von der Staffelei kamen, ohne nachgedunkelt zu seyn. Unreines konnte zwar ihre Oberfläche verschleiern, jedoch ohne darauf so zu haften, daß es nicht dem sorgfältigen Bemühen kunstreicher Hände hätte gelingen können, den entstellenden Schleier wegzuziehen, und sie in ihrer ursprünglichen Pracht und Reinheit wieder herzustellen.

Im Jahr 1420, gerade zur Zeit da des Johann van Eyck Geist und Talent am herrlichsten sich entfalteten, kam Philipp der Gütige als Herzog von Burgund und Graf von Flandern zur Regierung. Abwechselnd hielt er seinen glänzenden Hof in den einander nah gelegenen Städten, in Gent und in Brügge, wo der berühmte Name der Brüder van Eyck bald bis zu ihm dringen mußte. Er lernte sie und ihre Werke kennen, und diese sowohl als ihre Persönlichkeit erwarben ihnen Achtung und Wohlwollen des kunstliebenden Fürsten. Hubert, der damals schon mit starken Schritten sich dem Greisenalter nahte, erhielt bei näherer Bekanntschaft jede ehrende

Auszeichnung seines Herzogs, die ein so bedeutender Künstler nur immer verdienen und erwarten mochte; doch die Anmuth der Sitten des noch jugendlichen Johannes gewann das Herz Philipps des Gütigen, die Offenheit und Milde seines Charakters fesselten den ihm gleichgesinnten Fürsten mit jedem Tage mehr, und die auch ohne Hinsicht auf Kunst seltne wissenschaftliche Bildung des jungen Malers, sein durchdringend klarer Verstand, die Sicherheit seines Urtheils, gewannen ihm nach und nach das unumschränkteste Vertrauen seines fürstlichen Freundes. Bei jeder Gelegenheit suchte dieser ihn an seine Nähe zu fesseln, zog seine Gesellschaft allen andern vor, und befragte ihn bei jedem bedeutenden Unternehmen um seine Meinung, die er auch oft befolgte. Karl von Mander nennt bei der Beschreibung dieses schönen Verhältnisses Johann van Eyck Herzog Philipps heimlichen Rath; doch war er dieses wahrscheinlich, wenn gleich in der Wirklichkeit, nie dem Namen nach.

Der Aufenthalt an diesem glänzenden Hofe war für das Kunsttalent des Johann van Eyck von nicht zu berechnendem unschätzbaren Werth.

Schöne, vornehm geschmückte Frauen, stattliche Fürsten mit ihren geputzten Pagen, in glänzender Waffenrüstung schimmernde Ritter und würdige Gestalten bedeutender Staatsmänner umgaben ihn täglich; er sah sie in den mannichfaltigsten Situationen sich bewegen, gehen, reden, handeln, und seine Phantasie faßte Alles auf, um in der heimlichen Werkstatt eine neue schönere Welt daraus zu schaffen. Das aus allen Ländern, selbst aus dem fernen Orient, herbeigezogne Personal der Dienerschaft des Fürsten trug nicht wenig dazu bei, dem Hofe ein wunderbar romantisches Ansehen zu geben, das man in unsern Tagen vielleicht theatralisch nennen möchte. Jeder mußte die Tracht seines Landes treulich beibehalten, und daß Johann van Eyck alle diese verschiednen Kostüme zu benutzen wußte, beweisen die wohlgehaltenen orientalischen Trachten und Gestalten auf seiner Abbildung der weisen Könige des Morgenlandes. Auch seine auffallende Vorliebe für Edelsteine und Kleinodien, so wie die geschmackvolle Art, mit der er seine Bildungen zwar verschwenderisch, doch nicht überladen mit diesen zu schmücken wußte, rührt wahrschein-

lich aus jener glänzenden Epoche seines Lebens her.

Im Jahr 1420 erkaufte die Familie Vydt, eine der angesehensten, edelsten und ältesten in Gent, sich eine Kapelle in der Johanniskirche, um nach dem damaligen frommen Brauch sie zum Familienbegräbniß einweihen zu lassen. Das Haupt derselben, Josse Vydt, damals die erste Magistratsperson der Stadt, wurde dadurch veranlaßt, den in Gent lebenden berühmten Maler Hubert van Eyck zu einem Kunstwerk aufzufordern, dessen gleichen an Bedeutsamkeit und Umfang noch nie gesehen worden war. Er übertrug ihm nämlich die Ausführung eines aus zwölf großen Tafeln bestehenden Altarblatts, und Hubert sowohl als Johann van Eyck ergriffen mit freudiger Bereitwilligkeit diese Gelegenheit, sich selbst ein dauerndes und würdiges Denkmal zu stiften. Johann van Eyck verließ deshalb seinen selbstgewählten Wohnplatz in Brügge, und zog nach Gent, um seinem Bruder bei diesem großen Unternehmen beizustehen. Beide begaben sich in treuer gewohnter Gemeinschaft an die Arbeit. Doch Hubert erkrankte und starb, lange vor Voll-

endung des Werkes, am achtzehnten September des Jahres 1426, in einem Alter von sechzig Jahren. Er ward in der nämlichen Kirche ehrenvoll begraben, zu deren Schmuck er die letzten Tage seines Lebens verwendet hatte. Ein Monument mit einer Grabschrift bezeichnete noch gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts den Ort, wo dieser große Meister unfern seiner ihm vorangegangenen Schwester Margaretha beerdigt ward. Auch diese hatte in Gent das Ziel ihres Lebens erreicht, beklagt von den Kunstfreunden und feierlich besungen von den Dichtern des Landes und ihrer Zeit.

Einsam und verwaiset stand jetzt Johann van Eyck, doch sein fürstlicher Freund und seine Kunst waren ihm geblieben; in dieser vor allem suchte er Trost und fand ihn auch. Muthig wandte er sich mit verdoppeltem Eifer ihr zu, und vollendete das hohe Werk allein, das er so freudig unter der Leitung seines Bruders begonnen hatte. Fertig stand es da, das Wunder der Welt, zu dem aus der Nähe und Ferne Alles herbei wallfahrtete. Beinahe zwölf Jahre nachdem es begonnen wurde, am sechsten Mai des Jahres

1432 wurde das hohe Meisterwerk den Augen der staunenden Menge zum ersten Male gezeigt; doch der Meister, der es vollbracht, zog still und bescheiden wieder nach Brügge in seine verödete Werkstatt zu neuen Arbeiten sich zurück.

Der Gegenstand jenes allberühmten Altarblattes in Gent ist aus der Offenbarung Johannis entlehnt, doch dessen Ausführung umfaßte eine ganze Welt. Fürsten und Ritter, Weltleute und Geistliche, Krieger, heilige Pilger, Eremiten, ziehen in all ihrer Eigenthümlichkeit herbei, um vor dem Lamme, diesem Symbol des höchsten Geheimnisses der Gottheit, anbetend niederzusinken; ja diese selbst erscheint zu dessen Verherrlichung, begleitet von den Heiligen des Himmels und den himmlischen Heerschaaren.

In der obern Abtheilung des Gemäldes, über dem bedeutungsvollen Lamme, ist Gott Vater sitzend abgebildet, das Scepter in der Hand, die päpstliche Krone auf dem Haupt, ihm zur Rechten Maria, ein Buch auf dem Schooße, zur Linken Johannes der Täufer; alle drei lebensgroße Figuren, wahrscheinlich ganz von Hubert gemalt, der gewiß mit den drei obersten Tafeln das große

Werk begonnen. Der Styl derselben neigt sich noch merklich dem byzantinischen zu, die Gestalten sind größer, edler in strenger Einfachheit dargestellt, aber ihnen mangelt noch der belebende Zauber, mit welchem Johann van Eyck, vielleicht nur drei oder vier Jahre später, die zahllose anbetende Menge, die Heiligen, die Märtyrer, die Apostel ausstattete, welche auf dem Hauptbilde dieser unendlich reichen Komposition um das geheimnißvolle Lamm sich versammeln. Dieser Theil des ursprünglich aus zwölf Tafeln bestehenden Gemäldes befindet sich in diesem Augenblick wieder in Gent, über dem Altar einer Kapelle in der Kirche St. Bavon. Das Ganze war noch bis zu dem traurigen Zeitpunkte beisammen, da raubsüchtige plündernde Feinde die Welt überstömten; ein Kunstwerk von dieser Bedeutung konnte ihrem Späherblick nicht entgehen, doch gelang es der Geistlichkeit des Domkapitels von St. Bavon, mit Hülfe einiger vaterländisch gesinnter Männer, acht dieser Tafeln, und zwar nicht ohne Lebensgefahr, zu verbergen. Nur vier wurden nach Paris geschleppt, von wo sie im Jahr 1815 wieder zurückkehrten. Sechs der frü-

her verborgenen Tafeln wurden seitdem von der Geistlichkeit der Kirche St. Bavon an den Gemäldehändler Nieuwenhuys in Brüssel verkauft, der sie seitdem, nebst einigen und fünfzig andern alten Bildern einem englischen Kunstfreunde für die Summe von hunderttausend Franks überließ. Herr Nieuwenhuys wurde darüber in einen Reklamationsproceß verwickelt, den er gewann. Diese sechs Tafeln sind das höchste Kleinod einer in ihrer Art einzigen unschätzbaren Sammlung, welche aber zur Freude aller Kunstfreunde nicht nach England abgeführt ward, um dort in stolzer Unzugänglichkeit einsam zu trauern, sondern vom Könige von Preußen zur höchsten Zierde des neuen Berliner Museums angekauft worden ist. Das Schicksal der übrigen noch fehlenden zwei Tafeln ist mir unbekannt.

Auf einer von diesen hatte Johann van Eyck mit unnachahmlicher Kunst Adam dargestellt, wie dieser, kämpfend mit innerem Grauen und Alles hingebender Liebe zu seiner jungen Gattin, die Unheil bringende Frucht betrachtet, welche sie ihm beut. Aus Achtung für die Meinung des heiligen Augustinus und einiger andern Kirchen-

väter hatte der Künstler statt des Apfels eine frische Feige als Veranlassung des Sündenfalles unserer ersten Eltern dargestellt. Diese Vorstellung bezog sich auf den Namen der Kapelle, in welcher der Altar stand, denn diese wurde Adam und Eva geheißen.

Von dem, was dieses wundervolle Kunstwerk gewesen seyn muß, als noch alle zwölf Tafeln in ursprünglichem Glanz den Altar schmückten, davon geben die sechs in Berlin befindlichen Seitengemälde eine höchst erfreuliche Ahnung. Zwar entstellt sie Staub und Kerzendampf, doch des Johann van Eyck Glorie schimmert durch diese Decke strahlend hervor. Ein schützender Genius wird von nun an über diese köstlichen Ueberbleibsel eines unschätzbaren Kunstwerkes ferner walten, damit keine ungeschickte oder voreilige Hand es wage, sie zu berühren und zu zerstören, indem sie bessern will.

Jede dieser Tafeln schien mir etwa drei Ellen hoch und halb so breit; die Figuren auf den beiden ersten sind beinahe Lebensgröße, die auf den übrigen weit kleiner.

Auf der ersten Tafel erblickt man die heilige

Cäcilie vor ihrer Orgel sitzend, von vier ihr Orgelspiel auf verschiednen Instrumenten begleitenden Engeln umgeben; sie trägt ein weites, mit Hermelin aufgeschlagnes königliches Gewand mit großen goldnen Blumen auf dunkelem Grunde. Dieser erscheint schwarz, ist aber vermuthlich ursprünglich dunkelblau oder purpurfarben. Das reiche helle Haar fließt wellenförmig gelockt über die Schultern hin, von einer aus Juwelen und Perlen zusammengesetzten Stirnbinde oder Kette gehalten. Man erblickt die hohe Gestalt fast ganz von hinten, auch das schöne ernste Gesicht zeigt sich nur im abgewendeten Profil. Die Engel sind in reiche Chorgewänder von Goldbrokat und hellfarbigen reichen Stoffen gekleidet, sie tragen, wie die Heilige, köstliche von Gold und Edelsteinen strahlende Binden um die Stirne und um das schön gelockte Haar. Der, welcher oben neben der Orgel, halb von dieser verdeckt, steht, spielt die Harfe, ein andrer im Vorgrunde dicht hinter Cäcilien spielt das Violonzell.

Auf der zweiten Tafel, welche das Gegenstück der ersten bildet, stehen ebenfalls in reichen Chorgewändern mit juwelenreichen Stirnbinden

acht andre Engel. Der Glanz, die Pracht, die unaussprechliche naive Anmuth beider Gruppen, sowohl der theiligen Cäcilie als besonders dieser zweiten, lassen sich nicht in Worte fassen. Ganz im Vorgrunde hält ein Engel das mit künstlichem Schnitzwerk verzierte Notenpult in der einen Hand, und gibt mit der andern den Takt an, um den Gesang seiner hinter ihm gruppirten Brüder zu leiten. Unerachtet ihrer großen, schimmernden Flügel sind alle diese himmlischen Sänger doch eigentlich nur das treue Porträt schöner Chorknaben, wie sie der Künstler unzählige Mal sah; in Ausdruck und Bewegung rein menschlich dargestellt, mit unübertroffener Wahrheit und entzückender Naivetät, aber himmelweit entfernt von jedem Gedanken an Ideal. Alle blicken sehr ernst in das auf dem Pulte liegende Notenblatt, und singen so eifrig, mit so emsiger Anstrengung, daß man fast taub zu seyn glaubt, indem man sie sieht und nicht hört. Karl von Manders naive Bemerkung, daß man jedem von ihnen deutlich ansehen könne, welche Stimme er singt, ob Baß, Tenor oder Sopran, muß dabei jedem einfallen. Ich sah dieses Gemälde einst durch die offne

Thür des Zimmers, welches an das stößt, wo die Tafeln aufgestellt sind, in einiger Entfernung; ein scharfer heller Sonnenstrahl beleuchtete es, und die Knaben standen wie herausgetreten aus den Rahmen frei und lebendig im Zimmer; so täuschend ist die Wahrheit dieses wunderbaren, bis zu jeder einzelnen Haarlocke ausgeführten Gemäldes.

„Justi Judicis" ist die Unterschrift der dritten Tafel. In einem reichen blühenden Thal, zwischen hohen Bergen, deren Gipfel Thürme und feste Schlösser krönen, ziehen mehrere Ritter zur Anbetung des Lammes hin. Im Vorgrunde reitet Philipp der Gütige, neben ihm Johann und Hubert van Eyck. Diese Abbildung bestätigt vollkommen den großen Unterschied des Alters der Brüder; Hubert, fast schon ein Greis, reitet auf einem stolzen prächtig geschmückten Schimmel, auch er selbst ist stattlich gekleidet, und trägt eine vorn aufgeschlagne und mit Pelzwerk verbrämte Mütze von seltsamer Form auf dem Haupt; Johann trägt über einem schwarzen Talar ein rothes Paternoster, mit einer daran hängenden goldnen Medaille, und eine turbanartige Kopfbedeckung,

an der hinten ein Zipfel herabhängt; er scheint etwa fünf und dreißig Jahre alt. Die Züge seines Gesichts haben nichts ausgezeichnetes, sind aber von mildem edlem Ausdruck, und tragen ganz das Gepräge seines Vaterlandes. Noch sechs andere Reiter füllen den Hintergrund, unter ihnen ein König, die Krone auf dem Haupt, den man aber nur im Rücken sieht.

Auf der vierten Tafel, mit der Unterschrift „Christi milites“ reiten die Krieger Gottes, durch eine der vorigen sehr ähnliche Landschaft, zum nemlichen Ziele. Vorauf, auf prächtigen, reich geschmückten Zeltern ziehen zwei mit Lorbeerkränzen gekrönte junge Helden, mit hochflatterndem Panier, in silberheller von Gold und Edelsteinen strahlender Rüstung; sieben andere Ritter folgen diesen, einer von ihnen trägt einen köstlichen reichen Helm, die andern haben zierliche zum Theil mit Pelzwerk verbrämte Kopfbedeckungen, die Pferde sind sehr schön, ganz der Natur getreu, die ganze Gruppe ist von unaussprechlicher ritterlicher Lebendigkeit und Hoheit.

Die fünfte Tafel hat zur Unterschrift „Pegrini sti.“ Sie hat mehr gelitten als die vor-

hergehenden, und scheint an einigen Stellen durch Staub und Schmutz sehr verdunkelt. Die Landschaft stellt eine schöne Gegend im üppigsten Glanz des Südens dar; Pinien schmücken sie, Cedern und Orangenbäume, zwischen diesen tausend fremdartige bis in die kleinsten Details ausgeführte Gräser, Kräuter und Blumen. Wie Kiesel am Wege leuchten verstreute Perlen und farbige Edelsteine aus dem Grase und zwischen Felsstücken unter den Füßen der Pilger hervor. Diese ziehen in mannichfaltiger Kleidung und Gestalt aus allen Ständen herbei, zum Theil auch mit Muschelhut und Stab, mitten unter ihnen eine edle ausdrucksvolle Greisengestalt mit langem ehrwürdigen Bart. Ganz im Hintergrunde steht eine seltsame lachende Figur, in einer Mönchskutte, denn in jener einfachen Zeit glaubte man das Heilige nicht durch einen gutgemeinten Scherz zu entweihen. Riesengroß führt im Vorgrunde der heilige Christoph die fromme Schaar an, doch ohne die schwere Last des göttlichen Kindes auf der Schulter zu tragen.

Die sechste Tafel trägt die Unterschrift „**Heyremite sti.**“ Durch ein enges Felsenthal von ganz

südlichem Charakter zieht die fromme Schaar der Einsiedler herbei, zwischen Pinien und Orangenbäumen; Kräuter und Blumen, gleich denen auf der vorigen Tafel, blühen und grünen unter ihren Füßen, und auch hier liegen Perlen und farbige Juwelen in Menge umhergestreut. Zwei schöne herrliche Greise führen den Zug an, einer von ihnen hält den Rosenkranz in der Hand, ihnen folgen die würdigsten edelsten Gestalten mit prächtigen langen Bärten; doch auch hier mischt sich der Scherz dem Ernst bei, denn einige Köpfe von ächt humoristischem Ausdruck lauschen hie und dort einzeln hervor. Magdalena mit dem Salbengefäß und neben ihr noch eine heilige Frau beschließen im Hintergrunde den Zug.

Die Ausführung, besonders der Haare und Bärte, so wie der so naturgetreue Ausdruck jedes einzelnen Kopfes, ist höchst bewundernswerth. Von allen diesen Tafeln läßt sich nur das über die Gemälde des Künstlers in der Boisseréeschen Sammlung Gesagte wiederholen. Unerachtet der verschwenderisch überall verbreiteten Pracht der köstlichen Stoffe, des Goldes und der Juwelen konnte ich doch nirgend in diesen eine Spur wirklichen Metalls

entdecken, nur auf den beiden ersten Tafeln, hinter der heiligen Cäcilie und hinter dem singenden Engelchor schimmert der Grund von wirklichem Golde, wahrscheinlich um die strahlende Herrlichkeit des Ganzen noch zu erhöhen.

Da das Hauptgemälde durch diese Flügelbilder gewöhnlich verschlossen gehalten ward, so ist auch die Rückseite derselben von des Meisters Hand zwar einfacher, doch nicht minder würdig geschmückt. Auf jeder Tafel steht nur eine einzelne Figur; farblos, grau in grau, zeigen diese sich jetzt, vielleicht waren sie früher etwas kolorirt, wie einzelne Spuren dem genau sie beobachtenden Auge anzuzeigen scheinen, doch läßt sich dieses nicht mit Gewißheit behaupten. So wie sie jetzt sich zeigen, ist dennoch der hohe Geist des Meisters in solcher Fülle über sie ergossen, daß wahrlich die ganze blendende Pracht des Innern dazu gehört, um diese edlen, einfachen, alles Farbenzaubers beraubten Gestalten zu verdunkeln.

Im stillen schmalen hochgewölbten Zimmer knieet die reinste holdseligste der Jungfrauen auf der ersten Tafel, vor dem Betpult, und vernimmt in Demuth die wunderbarste Verkündigung einer

unbegreiflichen Zukunft. Die heilige Taube ruht auf ihrem Haupte. Die ganze Darstellung der in Huld und Anmuth verklärten Jungfrau, farblos und verblichen wie sie ist, gehört zu dem Vortrefflichsten, und erinnert unwiderstehlich an Johann van Eycks Verkündigung in der Boisseréeschen Sammlung; sogar bis auf die Anordnung des Gemachs. Aus dem großen offnen Fenster im Hintergrund blickt man in eine weite, von schönen Gebäuden umgebene Straße hinaus.

Die zweite Tafel zeigt uns, als würdiges Gegenstück zu der ersten, den göttlichen Boten; eine blühende Lilie in der Hand schwebt der jugendlich schöne Jüngling, von mächtigen Schwingen getragen, leicht über den Boden hin. Die Rückseite der dritten Tafel schmückt die hohe ernste Gestalt Johannes des Täufers, er trägt das Lamm in seinen Armen.

Auf der vierten Tafel bildete Johann van Eyck nochmals seinen Bruder Hubert ab, den Lehrer seiner Jugend, den Mitgenossen seines Ruhms. Er steht mit zum Gebet erhobnen Händen; leider hat das Bild mehr als die übrigen von der Gewalt der Zeit gelitten, die Züge des Gesichts sind nicht

ganz deutlich erhalten, aber so wie es ist, zieht es durch Adel und Geist in Stellung und Form unwiderstehlich an. Ein rothes Gewand, bei übriger Farblosigkeit, zeichnet dieses Bild sonderbar aus.

Auf der fünften Tafel steht Johannes der Evangelist, mit seinem Attribut, dem Kelch, aus welchem eine Schlange emporsteigt; auf der sechsten endlich erblickt man eine Frau in der Festtracht der damaligen Zeit. Auch sie steht in betender Stellung wie Hubert; man giebt diese, leider ebenfalls sehr verblichene Gestalt, für die Gattin eines der beiden Brüder van Eyck aus, ich aber möchte sie lieber für ihre Schwester, die zu ihrer Zeit berühmte jungfräuliche Künstlerin Margarethe halten, besonders da, so viel ich weiß, nirgend der Verheirathung Johannis oder Huberts erwähnt wird.

Hubert ward nach Karl von Manders Versicherung in der Johanniskirche zu Gent unfern seiner Schwester Margarethe begraben. Dies läßt vermuthen, daß letztere den Brüdern von Brügge nach Gent gefolgt sey, vielleicht um sie bei der großen Arbeit mit ihrem Talent nach Kräften zu unterstützen, denn sie bedurften wohl bei dem ihren

Schülern verborgnen Geheimnisse ihrer Kunst einer treuen verschwiegnen Gehülfin. Margarethe starb bekanntlich vor Huberts Ableben, und was kann ungezwungner uns entgegen treten, was stimmt besser mit Johann van Eycks Geist und Gemüth, als die Vermuthung, daß er beiden ihm durch Geist und Talent noch mehr als durch Bande des Bluts verwandten Geschwistern hier ein Gedächtniß stiften wollte auf dem mit ihrer Hülfe begonnenen großen Werke, welches er nun allein vollenden mußte.

Nicht nur Himmel und Erde, Leben und Hoffen des Menschen, umfaßte dieses ungeheure Werk; unter der Haupttafel desselben, auf einer Art von Fuß oder Gestell, worauf diese ruhte, war auch das Fegefeuer abgebildet, dessen unglückliche Bewohner in Furcht, Zittern und peinlicher Qual vor dem Namen des Lammes die Kniee beugen. Doch dieser Theil des Gemäldes war leider nicht mit Oelfarben gemalt, und da er stets offen stand, ging die Malerei darauf allmählich durch die bekannte niederländische Reinlichkeitsliebe zu Grunde; unverständige Verbesserer versuchten den Schaden wieder gut zu machen, und so war dieser Theil des

Altarbildes schon im sechzehnten Jahrhundert durchaus verdorben, so daß nur durch Tradition seine frühere Existenz uns bekannt geworden ist.

Nie ward ein Kunstwerk höher geachtet, allgemeiner gepriesen, als dieses Gemälde vom Moment an da es vollendet in nie gesehner Pracht den Altar schmückte. Gewöhnlich blieb es verschlossen, nur an seltnen hohen Festen ward es den Blicken des Volks Preis gegeben, außerdem wurde es nur mächtigen Fürsten gezeigt, oder Reisenden, welche diese Begünstigung mit schwerem Golde erkauften.

Doch war einmal ein solcher festlicher Tag angebrochen, an dem die Flügel des Heiligthums sich allen Augen erschlossen, dann vermochte auch die Kapelle, welche es bewahrte, die Menge kaum zu fassen, die vom Morgen bis zur Nacht sich herzudrängte. Weit und breit waren dann die Wege um Gent mit hinzueilenden Wallfahrern bedeckt; aus ganz Flandern und Brabant zogen Kunstfreunde und Künstler herbei, und umschwärmten das Wunderbild wie Bienen den Blüthenbaum. Diese laute, allgemeine Bewunderung schwand nicht mit dem Reize der Neuheit. Jahre folgten Jahren in langen

Reihen und jedes führte die Tage des hohen Triumphs der Kunst in erneutem Glanz herbei. Lukas de Heere, ein geachteter Künstler und Poet seiner Zeit, weihte hundert Jahre nach Entstehung des hohen Meisterbildes diesem ein eignes Lobgedicht, und erlebte die Ehre, solches an einem Pfeiler in der Kapelle, dem Altar gegenüber, geheftet zu sehen, wo Alt und Jung an solchen festlichen Tagen sich daran erfreuten.

Mancherlei Gefahren drohten diesem Kunstwerke in jener trüben Zeit, als der bilderstürmende Fanatismus Kirchen und Klöster verheerend durchzog. Der Verlust, welchen die Kunst damals erlitt, ist eben so wenig zu berechnen als zu ersetzen, und die Errettung des Einzelnen mitten im allgemeinen Untergange gränzt oft an Wunder. Doch nicht nur verblendete Barbaren, auch Philipp der Zweite, König von Spanien, drohte dem geschätztesten Kleinod der Stadt Gent. Er streckte den eisernen Arm, der die unglücklichen Niederlande vernichtend beherrschte, nach diesem Wunderbilde aus, um es nach Spanien zu führen, und kaum läßt es sich begreifen, wie allgemeine Bitten und Vorstellungen ihn endlich bewegen konnten,

davon abzustehen. Er begnügte sich mit einer Kopie von der Hand des besonders auch in Spanien hochberühmten Meisters Michael Coxies von Mecheln. Dieser arbeitete für die damals sehr beträchtliche Summe von viertausend Gulden mit unermüdlichem Fleiße zwei Jahre lang daran. Die Pracht der Farben mag ihm manche unüberwindliche Schwierigkeit entgegengestellt haben; unter andern verzweifelte er daran, das Blau des Gewandes der heiligen Jungfrau erreichen zu können, und Philipp der Zweite verwendete sich selbst bei dem großen Tizian für ihn, der ihm von Venedig aus eine sehr kostbare, aus den ungarischen Gebirgen kommende Azurfarbe schickte. Wahrscheinlich war es Ultramarin, dessen jener Meister sich bekanntlich sehr häufig bediente. Karl von Mander erzählt als etwas Merkwürdiges, daß Michael Coxies allein zu dem Mantel der heiligen Jungfrau für zwei und dreißig Dukaten von dieser Farbe verbraucht habe. Die Kopie ward endlich nach unsäglicher Arbeit glücklich vollendet und nach Spanien gesandt, nur hatte der Meister es sich herausgenommen, einiges darin zu verändern, zum Beispiel die Stellung der heiligen Cäcilie, die zu sehr von

hinten gesehen, ihm nicht zierlich genug dünkte. In unsern Zeiten ist diese Arbeit Michael Coxies wieder nach den Niederlanden gekommen, und das Eigenthum des Prinzen von Oranien geworden, der ihr in seiner unbeschreiblich reichen und merkwürdigen Sammlung in Brüssel einen würdigen Platz eingeräumt hat. Auf dieser Kopie sieht man alle zwölf Tafeln wieder vereint, wie sie es ursprünglich waren. Doch selbst ein so großer Meister, wie Michael Coxies unstreitig es war, vermochte nicht die unbeschreibliche Herrlichkeit der Brüder van Eyck ganz zu erreichen; dieses fühlte ich deutlich, als ich vor zwei Jahren zuerst die Kopie in Brüssel, und einige Tage später das Original in Gent sah. Michael Coxies scheint von dem unübersehbaren Umfange der von ihm unternommenen Arbeit endlich ermüdet, manche kleinere Verzierung, besonders in den Vorgründen, die Edelsteine, die feinen zierlichen Blumen, Gräser und Kräuter, absichtlich weggelassen zu haben. Manches andere hat er mit zu vieler Willkühr abgeändert, besonders ist dieses in der Gestalt der heiligen Cäcilie sehr merkbar. Eine zweite Kopie aller zwölf Tafeln, ebenfalls von einem alten

deutschen Meister befindet sich in London im Besitz der Herrn Aders, welche einige Kenner noch der von Michael Coxies vorziehen. Eine ebenfalls alte Kopie der Haupttafel, auf welcher das Lamm abgebildet ist, befindet sich in Berlin, im Besitz des Königs.

Doch kehren wir zurück zu der Geschichte und zu der stillen geheimen Werkstatt des Meisters, aus welcher während einer langen Reihe von Jahren, nach Vollendung dieser seiner größten Arbeit, eine unübersehbare Anzahl von Gemälden hervorging, die ihr nur an Umfang, nicht an innerem Werthe nachstehen durften.

Immer lauter ward die Verkündigung seines Ruhmes, immer gespannter die Aufmerksamkeit der Künstler, vor allem in Italien, um die Bereitung von Farben zu entdecken, deren große Vortheile Alle einsahen. Säle und Gallerien der Fürsten Italiens, wo damals auch die Kunst sich mächtig zu regen begann, prangten mit den Werken des Deutschen, Johann van Eyck, dort unter dem Namen Giovanni da Brugge bekannt; leider hat uns die Kunstgeschichte nur Namen und Beschreibungen von wenigen dieser längst zu Grunde ge-

gangenen Gemälde aufbewahrt. Ein heiliger Hieronymus wird hochgepriesen, der später das Eigenthum des großen Lorenzo von Medicis ward; auch eine Verkündigung, welche Alfons der Erste, König von Neapel, besaß und die der Beschreibung nach, welche uns Faccius in seinem Buche de viris illustribus davon gibt, die größte Aehnlichkeit mit der ersten Tafel des Altargemäldes in der Boisseréeschen Sammlung gehabt haben muß.

Doch nicht nur der heiligen Geschichte allein weihte Johann van Eyck sein großes Talent; er hatte ja der Kunst die ganze sichtbare Welt zu eigen erworben und achtete es daher nicht seiner unwürdig auch andere Gegenstände zu malen, oder die Gestalt einzelner Menschen ihren Freunden und der Nachwelt zu erhalten. Er malte mehrere Bildnisse seiner Zeitgenossen nach dem Leben und schmückte diese oft mit schönen Landschaften im Hintergrunde. Diese kleinern Gemälde von seiner Hand wurden später zu hohen Preisen gesucht und verkauft. Die verwittwete Königin von Ungarn, Schwester Karls des Fünften, gab einem Barbier in Brügge, der so glücklich war, durch Erbschaft oder Zufall ein solches Bildchen zu besitzen, ein

Jahrgeld von hundert Gulden auf Zeitlebens dafür. Es stellte in einem kleinen Raum ein Brautpaar vor, dessen Hände die Treue zusammen gibt. Faccius gedenkt bewundernd der täuschenden Perspective eines von Johann van Eyck dargestellten Bibliothekzimmers, und setzt hinzu: „auf der äußern Seite derselben Tafel ist Baptista Lommellinus gemalt, dem sie (die Bibliothek) zugehört hatte, und dem nur die Stimme zu fehlen scheint, und sein geliebtes Weib, genau so schön abgebildet als sie war; zwischen beiden fällt ein Sonnenstrahl wie durch eine Ritze herein, den man für wahren Sonnenschein halten möchte.“

Vasari gedenkt der Abbildung eines Badezimmers, welche ebenfalls König Alfonso von Neapel von Johann van Eyck erhielt, und die ein Wunder naturgetreuer Darstellung gewesen seyn muß. Wahrscheinlich ist es dieselbe, welche Faccius als das Eigenthum des Kardinals Octavian folgendermaßen beschreibt: „Du siehst schöne Frauen, wie sie aus dem Bade steigen, und, merklich erröthend, sich mit einem feinen Tuche bedecken; eine davon stellte er so, daß nur Gesicht und Brust gesehen wird, die entgegengesetzte Seite des Körpers aber

sich in einem daneben gemalten Spiegel dergestalt zeigt, daß man den Rücken eben so sieht wie die Brust. Auf demselben Bilde ist eine Lampe in dem Badezimmer, als ob sie brenne; ein altes Weib, welches zu schwitzen scheint; ein Hündchen, das vom Wasser leckt; weiterhin sind Pferde, Menschen, sehr klein, Berge, Wälder, Dörfer, Schlösser, so künstlich ausgeführt, daß man meint, es sey jedes von dem andern fünfzigtausend Schritte entfernt. Aber nichts in diesem Werk ist bewundernswürdiger als ein Spiegel, auf derselben Tafel gemalt, worin du Alles, was dort abgebildet ist, wie in einem wahren Spiegel siehst.“

Jeder, der nur eines der uns erhaltnen Gemälde Johann van Eycks sah, wird dieser Beschreibung der für die Welt verlornen Glauben beimessen. Und auf welcher Höhe, in welcher Macht und Größe muß dann der gewaltige Geist eines Mannes vor uns stehen, der während eines einzigen beschränkten Menschenlebens diese lebende, gestaltenreiche Welt hervorzurufen vermochte!

Der Ruf jeder dieser Tafeln verbreitete sich sogleich durch die ganze italienische Künstlerwelt, so wie eine derselben über die Alpen gelangte. Schaa-

renweise eilten die Maler zu ihrer Bewunderung herbei. Sie untersuchten die Gemälde auf das genaueste, sie bemerkten den eignen scharfen Geruch der ölgemischten Farben, doch ohne ihn zu erkennen. Tausend Versuche wurden gemacht, es dem großen Giovanni da Brugge gleich zu thun, keiner gelang, bis ein einziger ernstlich vorwärts strebender Mann, Antonello von Messina, den Entschluß faßte, diesem Geheimnisse an der Quelle nachzuforschen.

Ein glücklicher Zufall führte diesen Künstler auf einer Reise von Messina, seiner Vaterstadt, nach Neapel an den Hof Königs Alfons des Ersten. Dort erblickte er zuerst eines jener allgepriesenen Wunderbilder des deutschen Künstlers. Es war die schon erwähnte Verkündigung, deren hohe Vollendung ihn sogleich bewog, jedes andere Unternehmen aufzugeben, sein schönes sonnenhelles Vaterland zu verlassen und jenseits der Alpen den hohen Meister aufzusuchen, der solche Wunder vermochte.

Nicht jugendlicher Enthusiasmus bestimmte den Antonello zu Antretung der weiten Pilgerschaft von Neapel nach Flandern, welche damals weit unbequemer und gefährlicher war als in unsern

Tagen, sondern vielmehr eine Alles überwindende Liebe zur Kunst. Er war schon ein sehr bedeutender Maler in seinem Lande und hatte gewiß längst das reifere Mannsalter erreicht. Vasari berichtet uns von ihm, daß er von Messina zuerst nach Rom sich begab, wo er viele Jahre hindurch mit Zeichnen sich beschäftigte. Von dort zog er nach Palermo, wo er ebenfalls Jahrelang lebte, bis seine Landsleute ihn wieder in ihrer Mitte zu sehen wünschten. Als bedeutender, geachteter Künstler kehrte er darauf nach Messina zurück, malte dort Vieles, und führte, wegen seines Talents und seiner übrigen guten lobenswerthen Eigenschaften von Allen geachtet, ein zufriedenes glückliches Künstlerleben, bis eine Geschäftsreise ihn nach Neapel brachte, von wo sein strebender Geist ihn nach Flandern trieb.

Antonello legte die große Reise nicht nur glücklich zurück, sondern es gelang ihm sogar auch im Hause des Johann van Eyck freundlich aufgenommen zu werden. Er fand den großen Meister zwar als hochbejahrten Greis, aber noch immer rüstig, in gewohnter Thätigkeit und reger Theilnahme an Allem, was mit der Kunst, der er sein

Leben geweiht hatte, in Berührung stand. Antonello führte viele italienische Zeichnungen und andre Kunstwerke mit sich, er legte sie ihm vor, erzählte ihm von seinem schönen Vaterlande, von dem Leben und Wirken der dortigen Künstler, von der hohen Achtung, in welcher der große Name **Giovanni da Brugge** dort bei Fürsten und Malern stand, von der Bewunderung, die Alle ihm zollten, und wie er den weiten Weg zurückgelegt habe, einzig um ihn von Angesicht zu Angesicht zu sehen und von ihm zu lernen.

Des südlichen Fremdlings einnehmendes Wesen, seine Kenntnisse, seine heiße Alles opfernde Liebe zur Kunst, gewannen ihm des ehrwürdigen Greises freundliche Neigung; er gewöhnte sich bald, ihn gleich einem lieben, zu ihm gehörenden Hausgenossen zu betrachten. Johann van Eyck fühlte die Schwächen des Alters, er wußte seine Tage gezählt, und hatte vielleicht lange schon nach einem würdigen Erben des Geheimnisses sich gesehnt, das er, so lange er lebte, zwar heilig bewahrte, von dem er aber gewiß nicht wünschen konnte, es mit sich ins Grab zu nehmen. Die beispiellose Treue, mit welcher der in voller Kraft stehende jüngere Mann

der Kunst sein Leben geweiht hatte, erfüllte die alte doch nicht erkaltete Brust des Greises mit Liebe und Vertrauen, und Antonello sah in weit kürzerer Zeit als er gehofft hatte den Gipfel aller seiner Wünsche erreicht. Johann van Eyck öffnete ihm die bisher Allen verschlossen gebliebne Werkstatt, theilte ihm den ganzen reichen Schatz seiner Erfahrungen mit, so viel Antonello davon zu fassen vermochte, und ließ nicht nur unter seinen Augen ihn malen, sondern erlaubte ihm auch Zeuge seiner eignen wundervollen Arbeiten zu werden. Rogier von Brügge, ebenfalls ein Schüler Johann van Eycks, theilte dieses Glück mit Antonello, und dieser blieb von nun an um seinen edlen Lehrer, gleich einem vielgeliebten Sohn, in treuer unermüdeter Anhänglichkeit, bis der Tod in einem sehr hohen Alter die lichthellen aber müden Augen des hohen Meisters auf immer schloß.

Johann van Eyck ward zu Brügge in der Kirche St. Donati begraben. Eine Säule mit einer von Karl von Mander uns erhaltnen lateinischen Inschrift bezeichnet die heilige Stätte, wo er ruht, doch weder diese, noch irgend eine andre sichre Nachricht bestimmt uns das Jahr seines Todes.

Ehe wir uns von Johann van Eycks Leben und Werken hinweg zu seinen Nachfolgern wenden, muß ich noch der Darstellung des jüngsten Gerichts erwähnen, die seit nicht zu berechnender Zeit in Danzig, meiner Vaterstadt, sorgfältig aufbewahrt ward, bis 1807 französische Raubsucht sich auch dieses Kleinods bemächtigte. Deutsche Tapferkeit gewann es wieder, es ward nebst den übrigen wieder eroberten Kunstschätzen in Berlin öffentlich ausgestellt und dadurch unter dem Namen des Danziger Bildes allbekannt. Seitdem haben sich sehr bedeutende Stimmen gegen die alte Tradition erhoben, welche dieses vortreffliche Gemälde den Brüdern van Eyck zuschrieb. Sie sind zu bedeutend, als daß ich ihnen entgegen treten möchte, und doch vermag ich es eben so wenig, ihnen meine eigne Ueberzeugung blindlings zu opfern. Deshalb bleibt mir nichts übrig, als neben der Beschreibung dieses Gemäldes einfach und wahr zu sagen, was ich von demselben weiß, und wie ich es ansehe, ohne mir doch dabei eine entscheidende Stimme anzumaßen.

Wann dieses Bild nach Danzig kam, weiß man bis jetzt nicht genau zu bestimmen, doch ging

seit undenklicher Zeit die Sage von Mund zu Mund, daß ein Schiffer es in einem wohl verschloßnen Kasten auf offnem Meere aufgefischt und nach Danzig gebracht habe, wo er es der damaligen Marien-Kirche weihte. Letztere wird jetzt die Pfarr-Kirche genannt und ist eines der imposantesten, größten Denkmäler früherer Baukunst, das noch kein Mensch ohne Ehrfurcht und Bewunderung erblickte. Die Sage vergaß ferner nie dabei zu erwähnen, daß zwei Brüder Namens van Eyck, welche man zugleich als die ersten Erfinder der Oelmalerei bezeichnete, es gemalt hätten, und so lebte dieser große Name fast an der äußersten nordischen Gränze deutscher Sprache noch immer fort, selbst unter dem Volk, und war auch mir bekannt und befreundet von Jugend auf, während ihn die übrige Welt, wenige Kunstverständige ausgenommen, beinahe gänzlich vergaß.

In der Zeit, wo die katholische Kirche in Danzig die herrschende war, schmückte dieses Bild vielleicht einen kleinen Seitenaltar, doch gewiß nie den sehr großen hohen Hauptaltar der von ihren Erbauern der heiligen Jungfrau geweihten Kirche, weil sich der Gegenstand desselben, das

jüngste Gericht, nicht hiezu eignet. Denn man wählte zum Schmucke des Hauptaltars immer ein Kunstwerk, das hauptsächlich auf den Heiligen Bezug hatte, dem zu Ehren die Kirche erbaut war. Und so enthält auch das Innere des Hauptaltars dieser Kirche eine in Holz geschnitzte und reich vergoldete, fast kolossale Abbildung der von der heiligen Dreieinigkeit umgebenen Mutter Gottes, die aller Wahrscheinlichkeit nach noch dieselbe ist, von welcher Kurike in seiner Chronik, als im Jahr 1517 von Meister Michell überantwortet, spricht. Sehr achtenswerthe Kunstkenner, welche aber diese Kirche nie sahen, fühlten sich durch diese in der Chronik enthaltne Stelle bewogen, das Danziger Bild für diese Tafel zu halten und es deshalb dem Meister Michael Wolgemut zuzuschreiben. Bötticher aber, der bis ins Jahr 1615 bei dieser Kirche als Kirchenvorsteher angestellt war, nennt in seinem im Manuscript vorhandenen historischen Kirchenregister den Verfertiger der Tafel auf dem Hauptaltar einen Priester, Namens Michael, und bemerkt, daß das Malwerk nebst dem Vergülden des Altars 3386 Mark gekostet habe, und der Kontrakt darüber mit einem Mei-

ster Michell geschlossen sey, den Prätorius in einem andern Werk Michael Schwarz nennt. Zwei gewaltige große Flügelthüren, ebenfalls mit geschnitzten Figuren bedeckt, verschließen gewöhnlich das Innere dieses Altars. Wahrscheinlich waren es diese Figuren, deren Anmalung den Maler beschäftigte, wie man es noch häufig in alten Kirchen findet; jetzt sind sie weiß angestrichen und vergoldet; das Ganze ist überhaupt als Kunstwerk wenig erfreulich.

Seit der lutherische Glaube in Danzig der herrschende wurde und man die kleinen Seitenaltäre wegnahm, hing das Bild in einem verschloßnen Schrein, an einem der gewaltigen Pfeiler, welche das schwindelnd hohe Gewölbe der Pfarrkirche tragen. Es war gewöhnlich verschlossen, doch keinesweges verkannt oder vergessen, im Gegentheil ward wohl nie ein Kunstwerk höher geachtet und allgemeiner bewundert, gerade weil es in der großen Stadt so vereinzelt da stand. An hohen Festen, wenn die Kirche mit ihrem kostbarsten Altargeräthe prangte, pflegte auch das Bild aufgeschlossen zu werden, und dann strömte Alles herbei es zu bewundern. Das Gedränge war groß und

die Kirche ward nie leer so lange das Bild offen blieb, denn das Volk betrachtete es als einen Gegenstand der Erbauung, es schauderte vor dem Anblick der Hölle, und gewiß sind von sonst rohen Gemüthern vor diesem Bilde manche gute Entschlüsse gefaßt worden, die der strengste Bußprediger nicht hätte erwecken können. Uebrigens konnte man das Bild sich aufschließen lassen, wann man wollte; es war die erste Merkwürdigkeit, welche jeder Einwohner aus den gebildeten Ständen seinen fremden Gästen zu zeigen sich bestrebte. Hausgenossen und Vorübergehende drängten sich dann freudig hinzu, ich habe bei solchen Gelegenheiten es als Kind unzählige Mal gesehen und darf wohl sagen, daß vor diesem Bilde das erste Gefühl für die Kunst in meiner Seele erwachte.

Jetzt steht es in einer Seitenkapelle der Kirche, doch vergehen wenige Tage im Jahr, an denen es nicht auf Fremder oder Einheimischer Begehren gezeigt wird. Das Bild selbst besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Auf einem großen glänzenden Regenbogen, dessen Kreis bis auf einen kleinen Theil unten, wo er den Horizont berührt, ganz sichtbar ist, thront der Heiland

in ernster Richterstrenge. Ein glühend rothes Schwert, die Spitze nach ihm gewendet, schwebt zur linken Seite dicht an seinem Haupt, zur rechten eine Lilie. Eine in der Luft schwebende goldne Kugel, in welcher sich die nächsten Gegenstände spiegeln, dient ihm zum Schemel. Er ist mit einem rothen Mantel bekleidet, der auf der Brust durch eine reiche Spange zusammengehalten wird, dann von beiden Seiten zurückfällt, so daß der nackte Körper sichtbar wird, und über dem Schooß in großem schönen Faltenwurf sich ausbreitet. Vier Engel in farbigen langen Gewändern schweben über ihm mit den Emblemen seines Leidens für eine sündige Welt. Dicht hinter dem Regenbogen, auf Wolken sitzend, bilden die zwölf Apostel einen sich diesem anschließenden Kreis, auf jeder Seite sechse; am Ende dieses Kreises knieet zur Rechten Maria in betender Stellung, eine Strahlenglorie um das Haupt, in einem weiten dunkelgrünen Mantel matronenartig verhüllt; der Ausdruck ihres schönen Gesichts ist mütterliche Güte und fürbittende Milde. Ihr gegenüber, am andern Ende des Kreises knieet Johannes der Täufer, ebenfalls eine Glorie um das sehr edle

schöne Haupt, mit einem eng anschließenden Gewande von feinen Fellen bekleidet, über welche ein grüner, roth gefütterter Mantel fällt. Die bis in die kleinsten Einzelheiten vortrefflich ausgeführten Hände erscheinen etwas mager, doch warm und lebendig. Unter dieser Gruppe schweben drei Engel, ebenfalls in langen, die Füße bedeckenden Gewändern, und lassen die furchtbare Posaune zur Erweckung der Todten ertönen. Alles dieses geht in der Luft vor, auf der Erde öffnen sich die Gräber und die Todten stehen auf.

Ganz dem Anschauer zugewendet, und riesengroß gegen die fast um die Hälfte kleineren Auferstehenden, steht in der Mitte die hohe Heldengestalt des Erzengels Michael in prachtvoller goldner Rüstung, in welcher sich von beiden Seiten die nächsten Umgebungen spiegeln, eben wie in der Kugel, auf welcher die Füße des Heilands ruhen. Die prächtigen großen Flügel des Erzengels sind aus schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt, ein weiter Mantel, scharlachroth mit goldnen Blumen, mit Purpur gefüttert, mit einer Doppelreihe von Perlen und farbigen Edelsteinen eingefaßt, über der Brust durch ein großes juwelen-

reiches Medaillon zusammengehalten, fließet zu beiden Seiten von seinen Schultern bis auf den Boden herab, so daß der ganze Harnisch sichtbar bleibt; oben am Halse erscheint das Panzerhemd von goldnem Gestricke. Das ernste, von goldigen Locken umfloßne Haupt schmückt eine schmale Binde, aus welcher vorn ein juwelenreiches Kreuz emporsteigt. Hoch in der rechten Hand hält der Engel einen langen schwarzen Stab, an dessen oberm Ende ein reicher kreuzförmiger Griff schimmert, in der linken, mit dem Stabe sich kreuzend, hält er die furchtbare Waage. Die rechte Schale, in welcher ein Seliger betend knieet, ruht am Boden, die linke, mit dem zu leicht Befundenen, fährt hoch in die Höhe; die Stellung des fast herausfallenden Unglücklichen, den ein nahestehender Teufel schon beim Haar faßt, drückt das ganze Gefühl seines Elends aus. Nichts kann imposanter, höher, größer gedacht werden, als Michaels edle, glänzende, schlanke Gestalt, als der richtende Blick seines etwas vorgebeugten ernsten Gesichts. Dennoch ist gerade dies nicht mit vollkommner Freiheit behandelt, die Farbe ist so dünn aufgetragen, daß bei genauer Betrachtung einige

Veränderungen des mit Bleistift gezeichneten Konturs hindurchschimmern, als habe dem Maler ein noch höheres Bild vorgeschwebt. Auch bei einigen andern Köpfen entdeckt man schwache Spuren solcher ausgelöschten Konture. Die Gruppen der Erwachenden und Erstandnen zu beiden Seiten des wägenden Engels sind zu mannichfaltig, um sie alle zu beschreiben. In der Nähe und Ferne steigen die Todten aus ihren Gräbern, alle drücken das Vorgefühl ihres nahenden Schicksals aus, sey es Freude, sey es Entsetzen. Auf einem Grabstein steht die Zahl CCCLXVII. doch wie mir scheint von späterer Hand übermalt, so wie auch die Köpfe des Seligen in der Waage und des mittelsten der drei Engel mit der Posaune sichtbar aufgemalt sind.

Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn gränzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das mannichfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Wunderbar fantastische Teufelsfratzen, zum Theil mit schönen

Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie auf mannichfaltige Weise mit wahrhaft satanischer Freude dem Abgrunde zu. Selbst Dante's gewaltige Phantasie konnte nichts ersinnen, was dieses überträfe. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und seliges Vorgefühl der Himmelsfreuden, das in einigen, besonders weiblichen Köpfen sogar an fast kindisch-süßlächelnde Freudigkeit gränzt. Unter einer dicht zusammengedrängten, der Himmelspforte sich zuwendenden Gruppe, zeichnet sich der Kopf eines Negers aus; in einer andern, dieser gegenüber auf der linken Seite, wo es auch an tonsurirten Mönchsköpfen nicht fehlt, steht ein ernster stiller Greis, dessen Gesicht nur tiefe Wehmuth, doch weder Schmerz noch Angst ausdrückt und der wahrscheinlich, im Kontrast mit jenem getauften Neger, einen der alten tugendhaften Heiden darstellt, die, ohne eigentlich verdammt zu seyn, dennoch nach dem Glauben der katholischen Kirche, besonders dem damaligen, keinen Anspruch auf die Seligkeit des Himmels machen können.

Zwischen hohen, dunkeln, zackigen Felsen, zu welchen die Flammen des tiefen Abgrundes, von

dem wir im Vorgrunde nur den Eingang erblicken, hoch herauflodern, zeigt uns das linke Flügelbild alles denkbare Entsetzen, alle Verzweiflung, alle Qual, allen Jammer der linken Seite des Mittelbildes, auf das fürchterlichste gesteigert. Noch wildere, entsetzlichere Teufel, die aber nie ins Widerwärtig-Scheußliche ausarten, treiben die armen Seelen den engen Felsensteig hinunter, zwischen Dampf, Flammen und Graus, dem Abgrund zu. Sie stürzen hinten über, sie fallen unter einander, über einander, klammern sich an, werden fortgeschleudert mit entsetzlicher Gewalt. Die Mannichfaltigkeit der Stellungen aller dieser nackten Körper ist eben so unbeschreiblich, als der verschiedene Ausdruck des nämlichen Gefühls in allen diesen Köpfen. Dabei sind die Stellungen oft in der wunderbarsten Verkürzung, mit einer Wahrheit gedacht und ausgeführt, die man nur bewundernd anstaunen kann.

Der rechte Flügel des Gemäldes zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes und im gothischen Styl erbautes Portal, durch welches die Seligen zur ewigen Freude einziehen. Bildwerke von halb erhabner Arbeit schmücken die Façade und den

Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Ueber derselben in einem Giebelfelde ist auf gleiche Weise die Schöpfung der Eva dargestellt; im Innern des Plafonds Cherubim und Seraphim; unter dem Bogen desselben, inwendig auf einem Pfeiler, Christus als König auf dem Throne sitzend, zu seinen Füßen das Lamm, rings um ihn die Embleme der vier Evangelisten. An zwei großen thurmähnlichen Pfeilern, zu beiden Seiten der Halle, sind zehn Statuen theils sitzender, theils knieender Könige und heiliger Ordensstifter angebracht, über ihnen erheben sich zierlich geschnitzte Baldachine, genau wie man es an den herrlichsten alten Kirchen sieht. Alles dies scheint mit solcher täuschenden Wahrheit in Stein gehauen, und ist von so vollendeter Ausführung, daß man sogar das Geäder des Holzwerks an der offen stehenden Thüre, die Beschläge derselben, ja sogar die einzelnen Nägel erblickt. Hinter der dieses Prachtgebäude krönenden Balustrade stehen singende, musizirende, jubilirende, Blumen hinabstreuende Engel, in reichen Meßgewändern; etwas tiefer, auf zweien die Pfeiler umgebenden Balkonen, auf jedem drei kleine wunderliebliche und schön beschwingte Engel, ebenfalls

in Meßgewändern, welche von Gold und Juwelen strahlen; drei von ihnen singen aus einem Buche, drei andere spielen die Harfe, die Zither und die Geige. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten, es scheint sogar auf diesen zu ruhen, obgleich die letzte der krystallähnlichen Stufen, welche zu demselben führen, noch die Erde berührt, auf welcher zwischen Kieseln und Kräutern Diamanten und Rubinen umhergestreut liegen. Acht Geistliche haben schon die Stufen erstiegen, und ziehen, dicht an einander gedrängt, zur Himmelspforte ein, so daß man von den mehrsten nur die tonsurirten Hinterköpfe erblickt, voran prangt einer mit der Tiare, neben dieser zeigt sich ein Kardinalshut. Vier sehr schöne Engel, in reichen Meßgewändern, mit hohen prächtigen Schwingen, bekleiden die Eintretenden mit geistlichen Gewändern, einem der letztern wird eben die Bischofs-Mütze aufgesetzt. Unten auf der zweiten Stufe, recht väterlich freundlich und mild, steht die würdige Gestalt des heiligen Petrus; er hält den großen goldnen Schlüssel und reicht einem Greise die Hand, welcher die erste Stufe betritt. Mehrere Selige nahen, Männer und Frauen, und ein sehr

reichbekleideter Engel, unfern dem heiligen Petrus, steht, bei ihrem Empfange helfend, diesem zur Seite und winkt den Erwählten die Stufen vollends zu ersteigen.

Mit derselben Wahrheit, wie auf der linken Tafel der Jammer der höchsten Verzweiflung, ist auf dieser die Ruhe des Himmels, das freudige und doch demüthige Erstaunen beim ersten Gefühl unaussprechlicher Seligkeit ausgedrückt. Jeder von diesen Köpfen scheint Porträt zu seyn, alle sind ausgeführt wie die feinste Miniatur, alle leben wie die Wirklichkeit selbst.

Die vielen nackten Körper sind in Zeichnung und Farbe tadellos, doch etwas hager, besonders an Armen und Beinen. Man sieht, daß der Künstler nicht Gelegenheit hatte, in dieser Hinsicht so die Natur zu studiren, wie in den Köpfen, Händen, Gewändern und allen andern darzustellenden Gegenständen.

Wie auf der Tafel der heiligen Cäcilie und der singenden Engel des Genter Bildes zu Berlin, ist auch auf diesen der Grund oder die Luft von wirklichem Golde; wahrscheinlich hier wie dort, weil der Glanz des sich öffnenden Himmels dar-

gestellt werden sollte, und keine irdische Atmosphäre, indem die Erstehenden und Heiligen ihrer zum Athmen nicht mehr bedürfen. Alles andre Gold, in Schmuck, Stickereien und Stoff, wie überhaupt alles Metall, ist einzig durch Farben bis zur höchsten Täuschung hervorgebracht. Auch die goldne Kugel unter dem Fuße des Heilandes und die Rüstung des Erzengels Michael. Die Art, wie sich in beiden die äußern Gegenstände abspiegeln, erinnert lebhaft an den Spiegel, dessen Faccius in der Beschreibung der von Johann van Eyck gemalten Badstube erwähnt.

Die Himmelspforte, in allen ihren Theilen, in allen ihren Verzierungen, gleicht auf das genaueste den architektonischen Gegenständen, den Tempeln, Säulen, und dem erhabnen Schnitzwerk auf den Gemälden van Eycks in der Boisseréeschen Sammlung. So auch die Behandlung der Stickereien, der Waffen, des Geschmeides. Die vor der Himmelspforte gestreuten Juwelen und farbigen Edelsteine sind genau die nämlichen wie die, welche unter den Füßen der zur Anbetung des Lammes hinziehenden Ritter und Pilger auf den Genter Tafeln in Berlin hervorstrahlen.

Die Engel, in ihrer prächtigen Kleidung, sind ebenfalls bis in die kleinsten Einzelheiten der Köpfe, des Schmuckes, der Goldstoffe, der Schwingen, der ganzen Behandlung der Engel auf den Genter Bildern auf das Vollkommenste ähnlich; ja die kleinen singenden und musizirenden Engelchen auf den Balkonen gleichen so sehr den Engeln auf dem Genter Bilde, daß man sie für Miniatur-Porträte der nämlichen Chorknaben halten könnte, die bei jenen großen Figuren zum Vorbilde dienten.

Die unbeschreiblich schönen Köpfe der Apostel, der Mutter Gottes, des heiligen Petrus und Johannes des Täufers sind in Farbe, Ausdruck, Form, Behandlung der Haare ganz so, wie auf den Tafeln Johann van Eycks in der Boisserée-schen Sammlung, besonders erinnert hier Vieles an die Tafel des heiligen Lukas. So ist es ferner mit dem Faltenwurfe der Gewänder, der Behandlung der verschiedenartigsten Stoffe und des Goldbrokats. Unter den Köpfen der Seligen fand ich mehrere, die ich auf den Genter Tafeln, unter den Rittern und Eremiten gesehen zu haben glaube. Die Pracht der Farben ist übrigens ganz so strah-

lend, wie wir sie in allen mir bekannten Gemälden van Eycks bewundern müssen.

Als ich im Frühling des Jahres 1819 nach einer langen Reihe von Jahren meine Vaterstadt wieder besuchte, eilte ich, sobald ich es konnte, auch dieses Gemälde wieder zu sehen. Wenige Tage vorher hatte ich die Genter Tafeln in Berlin aufmerksam betrachtet, im Herbste des Jahres zuvor mich in der Boisseréeschen Sammlung an den Meisterwerken Johann van Eycks aufs neue erfreut, und alle diese Gemälde schwebten noch hell und deutlich vor meinem innern Auge. Die Aehnlichkeit des Danziger Bildes mit jenen mir unvergeßlichen, besonders mit denen in Berlin, trat mir im ersten Moment auf das bestimmteste und erfreulichste entgegen. Die Ueberzeugung, daß dieses Danziger Bild unter van Eycks schöpferischen Händen entstand, begründete sich immer fester, je öfter und je länger ich es betrachtete, und ich glaube in der That, daß auch bei Andern jeder Zweifel schwinden würde, sobald man nur die Genter Tafeln in Berlin diesem Bilde gegen über stellen könnte, um sie mit einander genau zu vergleichen. Uebrigens stammen diese Tafeln gewiß

aus der früheren Zeit der van Eyck, und wurden lange vor dem Cyklus aus dem Leben der heiligen Jungfrau, den die Boisseréesche Sammlung besitzt, gemalt; wahrscheinlich kurz vor dem großen Altargemälde in Gent, über welchem Hubert im Jahr 1426 starb. Kenner mögen entscheiden, ob ich irre, wenn ich in Manchem, vor Allem in den Erstandnen und in den Teufelsgestalten, hin und wieder Huberts Mitwirkung ahne. Bestätigt sich dies, so wäre dieses herrliche Gemälde ein Meisterwerk der vereinten Kräfte beider Brüder und dadurch für die Geschichte der Kunst von um so größerer Bedeutung.

Antonello von Messina.

Antonello eilte gleich nach dem Ableben seines großen Lehrers nach Italien zurück, und begab sich nach Venedig, wo er durch seine in den Niederlanden erlernte Kunst allgemeine Bewunderung sich erwarb. Viele seiner Zeitgenossen bemühten sich auf das angelegentlichste, das Geheimniß des Giovanni da Brugge von ihm zu erforschen; er widerstand lange und nur einem Einzigen gab er sich zuletzt hin. Dieser hieß Domenico; sein Name ist jetzt fast verschollen, seine Werke hat der Strom der Zeiten fortgerissen, doch war er in seinen Tagen ein hochberühmter Meister der kaum im Entstehen begriffenen venetianischen Schule. Wie Antonello das Herz des Johann van Eyck gewann, so wußte Domenico das Herz Antonello's zu gewinnen und dieser vertraute ihm nach Verlauf

weniger Monde, aus uneigennütziger Liebe, das Geheimniß, welches er für keinen andern Preis verkauft haben würde.

Beide Freunde arbeiteten von nun an mit hoher Freude und Lust; ihr Ruhm ward groß im Vaterlande, doch Antonello erfreute sich dessen nicht lange, vielleicht nur wenige Jahre. Er erhielt den ehrenvollen Auftrag, einen großen Saal im Pallast der Signoria von Venedig mit seiner neu erworbnen Kunst zu schmücken, doch er erkrankte und starb im neun und vierzigsten Jahr seines Alters, noch ehe er das große Werk beginnen konnte. Auch Domenico erfreute sich nicht lange des mit Hülfe seines Freundes erworbnen Ruhms. Ein Maler, Namens Andrea dal Castagno, wußte sein Vertrauen in so hohem Grade zu erschleichen, daß er sich zuletzt bewegen ließ, ihm das von Antonello von Messina erlernte Geheimniß der Oelmalerei mitzutheilen. Der Lohn dieses treuherzigen Vertrauens war ein gewaltsamer, grausamer Tod, von der Hand des meuchelmörderischen Buben.

So waren Antonello und Domenico beide in der Blüthe ihrer Kunst dem Untergange geweiht,

doch die Oelmalerei war für alle nachkommenden Zeiten gerettet; sie verbreitete sich von nun an durch alle Werkstätten der Maler in ganz Italien, wo bald darauf die herrlichen Meister aufstanden, deren unsterbliche Werke eine bewundernde Nachwelt als unerreichbar verehrt.

Von Antonello's Gemälden ist in Italien wenig der zerstörenden Gewalt der Zeiten entgangen; vielleicht das einzige, welches in den Niederlanden erhalten ward, befand sich ehemals in der Sammlung des Herrn von Rotterdamm, Professors der königlichen Universität zu Gent, der es späterhin dem Bürgermeister von Antwerpen Ritter Florens von Ertborn überließ, in dessen höchst interessanter und reicher Gemälde-Sammlung ich es vor zwei Jahren gesehen habe. Die ganze Sammlung befindet sich wahrscheinlich in diesem Augenblick in Utrecht, indem ihr edler Besitzer zum Gouverneur jener Stadt ernannt worden ist. Dieses Gemälde trägt die sehr klein, und daher etwas undeutlich, mit dem Pinsel gezeichnete Unterschrift, 1445, oder 1477. Die der damaligen Zeit eigne Gestalt der Zahl, 4, welche große Aehnlichkeit mit der Art hat, wie wir jetzt die

Zahl, 7, schreiben, macht es schwer zu bestimmen, welche von beiden Lesarten die rechte sey. Diese Undeutlichkeit ist um so mehr zu bedauern, da dieses Gemälde sonst dazu dienen könnte, die Zeit von Johann van Eycks Ableben genauer zu bestimmen. Der Jahreszahl sind noch folgende Worte hinzugefügt:

Antonyllus Messaneus me oleo pinxit.

Daß Antonello dieses Bild nach Johann van Eycks Tode malte, ist höchst wahrscheinlich, ob noch in Brügge, oder bald nach seiner Zurückkunft, in Italien, muß unentschieden bleiben, Kenner, denen man die hölzerne Tafel, auf der es gemalt ist, zur Untersuchung übergab, erklärten, daß sie aus einer fremden, in Belgien nicht einheimischen Holzart gemacht sey.

So viel bleibt indessen gewiß, daß er seinen großen Lehrer nur wenige Jahre überlebte, da er schon weit über die Jünglingsjahre hinaus war, als er nach Brügge kam, dort mehrere Jahre verweilte und im neun und vierzigsten Jahre die Welt verließ. Antonello's Gemälde stellt den Heiland zwischen den beiden mit ihm zugleich gekreuzigten Verbrechern dar. An einem Baumstamm,

an welchem der reuige Verbrecher zur Rechten des gekreuzigten Heilandes hängt, lehnt die Mutter, tief versunken in lautlosem Jammer; ihr gegenüber kniet Johannes, anbetend in Liebe und Demuth. Der Ausdruck der Gestalt des todten Christus ist durchaus edel und ruhig; die Verbrecher sind augenscheinlich in peinlicher Qual verschieden, der zur Linken in gewaltsamen Zuckungen, die der Künstler zwar furchtbar darstellt, doch ohne in das Gräßliche zu fallen. Im Mittelgrunde erblickt man einen Theil der Stadt Jerusalem, im Hintergrunde das wild empörte Meer. In der Form und dem durchsichtigen Schimmer der Wogen wollen aufmerksame Beobachter den Charakter des mittelländischen oder adriatischen Meeres erkennen, auch die warmen Töne der Luft gehören dem leuchtenden Süden. Antonello hielt mit Liebe und Treue an den Vorzügen seines schönen Vaterlandes, aber alles Technische in diesem augenscheinlich in Oel gemalten Bilde gehört unwidersprechlich zur Schule Johann van Eycks, und so ist dieses Bild, gleichsam als Vereinigungspunkt der deutschen und italienischen Schule, von hoher Bedeutsamkeit.

Rogier van Brügge.

Rogier van Brügge, der zweite seiner Schüler, welchem Johann van Eyck das Geheimniß der Oelmalerei entdeckte, ward ein großer allgeachteter Meister seiner Zeit. Er malte nach der Art seines hohen Lehrers in Eiweiß, Leimfarben und Oel; letztere Art die Farben zu bereiten war von nun an kein Geheimniß mehr, und verbreitete sich bald allgemein in den Niederlanden wie in Italien. Rogier war ein trefflicher Zeichner; der Ausdruck und die Anmuth, welche er seinen Gestalten zu geben wußte, verschafften ihm die allgemeine Bewunderung seiner Zeitgenossen. Er malte meistentheils sehr große Gegenstände in Lebensgröße und war vermuthlich einer der ersten, die sich der Leinwand, statt hölzerner Tafeln, bei ihren Gemälden bedienten. Denn die auch in

jenen Tagen allgewaltige Mode brachte große bemalte Decken als einen seltnen Gegenstand des Luxus auf, mit denen die Wände großer Säle in Palästen und in öffentlichen Gebäuden geschmückt wurden, statt der sonst üblich gewesenen teppichartigen Tapeten von mancherlei Stoffen. Rogier van Brügge zeichnete sich besonders in dieser Gattung von Malerei aus, und viele Stadthäuser, Kirchen und Privatgebäude in den Sädten der Niederlande prangten noch lange nach seiner Zeit mit kostbaren Gebilden von seiner kunstreichen Hand. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Karl von Mander erwähnt eines Gerüchts, welches ihn sogar in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als noch lebend verkündigte, doch dünkt ihm dieses selbst zu unwahrscheinlich, und er zieht vor, diese Sage, nach Art der damaligen Zeit, auf die unsterbliche Kunst des Meisters allegorisch zu deuten. Die Sammlung des Herrn von Ertborn bewahrt unter ihren übrigen Schätzen einige seltne merkwürdige Arbeiten desselben.

Rogier van der Weyde.

Descamp, und Fuesli nach ihm, erwähnen eines Schülers van Eycks unter dem Namen Rogier van der Weyde oder Rogier Bruxellensis, dessen Geburtsjahr sie aber wunderlich genug auf das Jahr 1480 bestimmen, während sie Johann van Eyck, bei dem er nach ihrer Aussage gelernt haben soll, schon im Jahr 1441 sterben lassen. Eine fast beispiellose Unachtsamkeit, die zugleich die Möglichkeit des Irrthums bezeugt, der sie verleitete, unerachtet aller oben schon angeführten Beweise für eine weit spätere Zeit, das Jahr 1441 als das Sterbejahr Johann van Eycks bestimmt anzunehmen. Wahrscheinlich irrte sie oder ihre Vorgänger die Form der alten Zahlen. Die Zahl sieben ward in früherer Zeit wie eine umgekehrte römische Fünfe geschrieben, und 14Λ0 kann in

alten vergelbten und staubbedeckten Manuscripten von Unkundigen oder Achtlosen leicht für 1440 statt 1470 angesehen worden seyn.

Ohne ihn genauer als Johann van Eycks Schüler zu bezeichnen, erwähnt Karl von Mander dieses Rogier van der Weyde, als eines mit hoher Kunst reich begabten alten Meisters aus der letzten Hälfte des fünfzehnten und der ersten des sechzehnten Jahrhunderts, der viele bedeutsame Gemälde von reicher Erfindung und bewunderns-werthem Ausdruck in Oel malte. Vier große historische Tafeln von seiner Hand schmückten den Gerichtssaal des alten prächtigen Rathhauses zu Brüssel, welche alle die strengste Ausübung unbeugsamer Rechtspflege bildlich darstellten. Auf einer derselben sah man einem Vater und seinem Sohne, jedem ein Auge ausreißen, weil einer von ihnen wegen eines Verbrechens beide Augen zu verlieren verurtheilt war, und dies furchtbare Urtheil nur dadurch gemildert werden konnte, daß die Gerechtigkeit sich bewegen ließ, beide durch innige Liebe Verbundene wie Eine Person anzusehen. Auf einem andern dieser Gemälde mordet ein sterbend auf dem Krankenbette hingestreckter Vater

mit eigner Hand den verbrecherischen Sohn, zur Sühne des Gesetzes. Wie himmlisch klar und rein erscheint dagegen Johann van Eyck, dessen ewig heitre Phantasie solche Greuelbilder nie aufzufassen vermochte! Dennoch erwarben diese Gemälde Rogiers van der Weyde durch Wahrheit des Ausdrucks allgemeine Bewunderung, obgleich Schauer und Entsetzen von ihnen ausging. Besonders wurde der gelehrte Lampsonius während seines Aufenthaltes in Brüssel nicht müde sie zu betrachten und zu preisen. Die Gemälde dieses Meisters sind indessen in unseren Tagen sehr selten geworden. Nur in den Niederlanden trifft man noch in den Sammlungen der Feunde alter Kunst einzeln sie an. In der schon mehremal in diesen Blättern erwähnten Sammlung des Herrn von Ertborn befindet sich ein sowohl durch den Gegenstand der Darstellung als durch die Ausführung ausgezeichnet merkwürdiges Werk dieses großen Meisters. Ein Messe lesender Priester steht vor einem Altar, dessen weit geöffnete Flügel im Innern desselben eine Reihe wunderschöner, in Kreuzesform aufgestellter Miniaturbildchen sichtbar werden lassen; der Altar, die goldnen Verzie-

rungen, alle Nebendinge, bis zu den kleinsten Gegenständen, sind mit unübertrefflicher Sorgfalt und Zartheit behandelt und gemalt. Ein Altarblatt für die Marienkirche in der Stadt Löwen ward für das größte Meisterwerk Rogiers van der Weyde gehalten. Es stellte die Abnehmung vom Kreuze dar. Auf zweien an das Kreuz gelehnten Leitern stehen zwei Männer und lassen den in ein leinenes Tuch gefaßten todten Christus in die Arme Josephs von Arimathia und eines Gehülfen hinabgleiten, während die heiligen Frauen und Johannes die in Ohnmacht hingesunkne Mutter des Heilandes unterstützen. So wie Johann van Eycks berühmtes Altar-Gemälde in Gent, so erregte auch dieses die Habsucht Philipps von Spanien, er ließ es ebenfalls durch Michael Coxies kopieren, nahm aber diesmal das Original und ließ den Bürgern von Löwen die Kopie.

Das Schiff, welches die Gemälde nach Spanien führen sollte, scheiterte an der spanischen Küste, und das Bild fiel ins Meer, ward aber wieder geborgen, und war zum Glück so gut verwahrt, daß ihm das Seewasser nur wenig hatte schaden können. Ein Umstand, der die Möglichkeit dessen

bezeugt, was die Sage von dem Danziger Bilde erzählt.

Dieses unbeschreiblich grandiose, Geist und Gemüth erhebende Gemälde ist jetzt der herrlichste Schmuck der reichen Sammlung des Herrn von Bettendorf in Aachen. Ob das Original in Spanien, wie allerdings wahrscheinlich, geblieben, und dieses Bild, welches Herr von Bettendorf besitzt, die von König Philipp der Stadt Löwen zur Entschädigung geschenkte Kopie des Michael Coxies sey, wie viele Kunstkenner behaupten, darüber zu entscheiden, kann ich mir nicht anmaßen wollen. Wäre dieses aber auch der Fall, so kann die Stadt Löwen bei dem Tausch unmöglich viel mehr als den Namen des Künstlers verloren haben, den sie in jedem Fall für den eines nicht viel minder berühmten hingab. Das Gemälde gehört zu dem Herrlichsten, was ich von altdeutscher Kunst gesehen. Die beiden Schächer könnten weniger unedel dargestellt seyn; die Gestalt des entseelten Heilandes aber ist sehr schön und edel gedacht und dargestellt; unübertrefflich der bis zur höchsten Abspannung gesteigerte Seelenschmerz der Mutter und die sie umgebende Gruppe

von Frauen. Eine in grünem Gewande unterstützt sie, eine zweite verbirgt ihr Gesicht, eine dritte ringt verzweiflend die Hände. Ausdruck, Haltung und Ausführung sind gleich vortrefflich und nicht genug zu loben. Ernst und reuevoll, zum Heilande emporschauend, steht unter den Zuschauern der Meister Rogier selbst. Mit dem treusten Ausdruck des innern Lebens scheint er auszurufen: Auch für mich ist er gestorben!

Rogier van der Weyde ward endlich sehr reich durch seine Kunst. Einige seiner besten Gemälde für die Königin von Spanien wurden mit einem bedeutenden lebenslänglichen Einkommen belohnt, und er erwarb auch sonst noch viel von den Großen seiner Zeit, die seine Arbeiten fürstlich bezahlten. Er wandte seinen Reichthum auf die edelste Weise zur Unterstützung Armer und Nothleidender an, ward allgemein geliebt und verehrt bis an seinen Tod, und starb im Herbst des Jahres 1529, an einer pestartigen Krankheit, welche damals in den Niederlanden wüthete und viele tausend Menschen hinwegraffte. Man nannte dieses Uebel zu jener Zeit die englische Krankheit.

Hugo van der Goes.

Johann van Eycks eignes unablässiges Vorwärtsstreben auf selbst gebrochner Bahn machte ihn wahrscheinlich zur Annahme einer großen Anzahl von Schülern wenig geneigt. Es scheint, als ob nur ein bestimmt hervorragendes Talent ihn bewegen mochte, sich der Mühe des Lehrens zu unterziehen, denn außer Antonello von Messina und Rogier van Brügge kennen wir mit einiger Gewißheit nur noch Hugo van der Goes unter dem ehrenvollen Namen seines Schülers.

Nur wenig aus dem Leben dieses Hugo ist bis auf unsre Zeiten gekommen; man weiß nur, daß er um das Jahr 1480 die von Johann van Eyck erlernte Kunst mit großem Glück und seltnem Gelingen in den Niederlanden, besonders in Gent, übte, und sich als dessen würdiger Nachfolger

Ruhm und Ehre erwarb. Wahrheit in Zeichnung, Zusammenstellung und Ausdruck seiner Figuren, Vollendung im Größten wie im Kleinsten, zeichneten seine Arbeiten aus, und erhoben ihn zu einem der ersten Meister seiner Zeit und seines Vaterlandes.

Seine Lehrerin in der Darstellung weiblicher Gestalten, in welcher nach dem Urtheil der damaligen Kunstkenner es niemand ihm gleich that, war die heiße innige Liebe zu Jakob Weytens, eines Bürgers von Gent, schöner Tochter. Diesem geliebten Mädchen zu Ehren umstrahlte alle seine Frauenbilder eine nur ihm eigne unbeschreibliche Anmuth, neben der züchtigsten Bescheidenheit in Stellung und Ausdruck. Ein in Oel auf einer Wand im Hause des Vaters seiner Geliebten gemaltes Bild zeichnete in dieser Hinsicht besonders sich aus. Es stellte die kluge Abigail dar, wie sie, begleitet von ihrer weiblichen Hausgenossenschaft, dem hocherzürnten, auf einem stolzen Rosse einher reitenden König David mit sanfter Ueberredung entgegen tritt und durch weibliche Milde seinen strengen Sinn besiegt. Auf diesem Bilde prangte auch das nach dem Leben gemalte sehr

ähnliche Porträt der schönen Geliebten des Malers, und der Glückliche empfing dafür mit ihrer Hand den lange ersehnten Lohn.

Lukas de Heere, welcher Johann van Eycks Meisterwerk in Gent besungen hatte, weihte auch diesem Bilde einige nach Art seiner Zeit sinnreiche Reime, in welchen er die Frauen von Gent auf Hugo's van der Goes Gemälde verweist, um Anmuth und Bescheidenheit zu lernen, und zuletzt behauptet, daß dieses Meisters Frauenbilder nur einen einzigen bei ihrem Geschlecht seltnen Fehler besäßen, den, nicht zu sprechen.

Ein kleines, kaum anderthalb Fuß hohes Bildchen Hugo's van der Goes, in der Jakobskirche zu Gent, stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde in aller ihrer Holdseligkeit dar, und war bis auf die kleinsten Blümchen, Kräuter und Kiesel im Vorgrunde mit unaussprechlich zarter Vollendung ausgeführt. Ein anderes seiner Gemälde im Marien-Kloster zu Gent stammte aus seiner frühesten Zeit; der Stoff dazu war aus der Legende der heiligen Katharina entlehnt, und auch diese seine Jugendarbeit erwarb ihm schon allgemeine Bewunderung. Von allen diesen Bildern ist uns

leider nur die Kunde ihres ehemaligen Daseyns geblieben, und überhaupt mögen wohl nur wenige dieses alten Meisters bis auf unsre Tage gekommen seyn; doch besitzt die Boisseréesche Sammlung eines oder mehrere derselben, von denen mir aber nichts Näheres bekannt ist. In Brüssel, in der Sammlung des Prinzen von Oranien, befinden sich indessen zwei kleine Doppelbilder von ihm; jedes aus zwei Tafeln bestehend, die in der Mitte gleich einem Buche aneinander gefügt sind, und sich vermuthlich auch wie ein solches zuschließen lassen. Jede dieser Tafeln enthält eine einzeln stehende Figur, auf den beiden ersten ist St. Laurenzius und St. Christophorus abgebildet, auf den beiden andern die heilige Magdalena und St. Johannes. Alle vier sind mit unendlicher Zartheit der Ausführung, der feinsten Miniaturarbeit ähnlich, höchst einfach und graziös dargestellt und vollendet.

Herr Hofrath Hirt erwähnt mit großem Lobe eines Gemäldes von Hugo van der Goes, welches er in Florenz fand, und dessen Anschauen ihn bewog das erwähnte Danziger Bild mit Bestimmtheit für eine Arbeit desselben zu erklären. Ohne

hierüber entscheiden zu wollen, kann diese Ansicht eines so berühmten Kunstkenners wenigstens als Beleg der hohen Vortrefflichkeit sowohl jenes Florentiner Gemäldes, als überhaupt der Arbeiten Hugo's van der Goes dienen, und zugleich die täuschende Aehnlichkeit seiner Art zu malen mit der seines hohen Lehrers beweisen. Eines der vorzüglichsten Gemälde Hugo's, eine Kreuzigung, welche den Altar der Jakobs-Kirche in Gent noch zu Karl von Manders Zeiten schmückte, wurde damals wie durch ein Wunder vom gänzlichen Untergange gerettet. Lange Zeit war es gleich einem köstlichen Kleinod sehr hoch gehalten, und selbst die Bilderstürmer jener Tage hatten nicht gewagt es zu berühren. Es stand ruhig und sicher an heiliger Stätte, bis man zuletzt den Entschluß faßte, die Kirche alles katholischen Schmucks zu berauben und sie für irgend eine der protestantischen Sekten einzurichten, welche damals mit ihren Predigten das Land durchzogen. Selbst das Altar-Gemälde durfte diesmal seinen Standort nicht behalten, es ward herabgenommen, und ein Maler, ein Kunstverwandter, dessen Namen Karl von Mander aus zu großer Schonung ver-

schweigt, gab bei dieser Gelegenheit den unbegreiflich heillosen Rath, die schöne Holztafel des köstlichen Gemäldes zu benutzen und das Bild mit schwarzer Farbe zu überziehen, um in goldnen Buchstaben die zehn Gebote darauf zu schreiben. Der Frevel ward wirklich vollbracht, doch zum Glück hatte Hugo gemalt, wie er es von seinem Meister gelernt hatte; die Farben waren sehr fein und dünne auf einem sehr festen, glatt abgeschliffnen Grund aufgetragen, und die mit fetten Oelen bereitete schwarze Farbe vermochte eben so wenig, als das Gold, auf dieser spiegelglatten, von der Zeit noch mehr gehärteten Fläche zu haften; das Bild wurde bald darauf von besser Gesinnten mit großer Sorgfalt wieder gereinigt, und trat nach kurzer Verfinsterung von neuem hell und unversehrt hervor.

Hans Hemling, auch Memmeling genannt.

Wohl noch nie reihte sich der Name des Jüngers mit besserm Rechte an den seines ihm vorangeschrittenen Meisters, als der Name Hans Hemling an den Namen Johannes van Eyck. Nur der Zeitfolge nach ist er der zweite nach jenem, sonst steht er überall dicht neben ihm, ja man möchte sagen, zuweilen über ihm, wenn es dem Talent möglich wäre, sich höheren Flugs zu erheben, als jener Riesengeist, der erst den Raum sich schaffen mußte, in welchem er sich nachher so kühn und frei bewegte. Wahrheit, Anmuth, pünktliche Treue bei höchster Freiheit, tief gefühlter Ausdruck, Vollendung im Höchsten wie im Kleinsten bei lichtheller Klarheit, Poesie der Erfindung ohne eine Spur von Phantasterei oder

gesuchtem Wesen, kurz Alles, was wir bei Johann van Eyck staunend bewundern, strahlt auch aus Hans Hemlings Werken uns blendend entgegen. Mit allem diesem vereinte er noch die aus der byzantinischen Zeit stammende höhere Korrektheit der Komposition, welche Johann van Eyck, hingerissen vom eignen Schöpfungstriebe, nicht immer beachtete.

Hemlings ganzes Wesen war Poesie, durch sie ward jedes seiner Gemälde zum lebenhauchenden Gedicht, und viele derselben sind gemalte Epopeen, wie nur die ersten Sänger aller Zeiten sie in Worte zu fassen vermochten. Selten genügte ihm die Gegenwart des Augenblicks, den er darstellen wollte, er suchte Vergangenheit und Zukunft ihm anzureihen, und benutzte dazu den damaligen Kunstgebrauch, die nämlichen Gestalten, welche die Hauptgruppe eines Gemäldes bilden, nach Maasgabe der Ferne verkleinert, und in den verschiedenartigsten Situationen, auf den entferntern Gründen seiner Tafel wieder anzubringen. Ein weites unabsehbares Feld, das er freudig zu benutzen wußte, ward ihm hierdurch geöffnet, und viele seiner größern Gemälde wim-

meln von solchen episodenartigen Darstellungen. Der geläuterte Geschmack unsrer Zeit verwirft diese damals durchaus übliche Freiheit der alten Maler, und zwar mit Recht; aber gewiß wird keiner im Angesichte der Schöpfungen Hemlings sie unbarmherzig zu verdammen vermögen, denn wer wollte dem wahrhaft Schönen das Recht zu existiren streitig machen, es sey in der Wirklichkeit oder in der Kunst?

Von den Schicksalen, welchen Hans Hemling während der Laufbahn seines Lebens begegnete, ist nur wenig geschichtliches auf unsre Zeiten gekommen; war ja doch sein Name bis vor wenigen Jahren unter uns fast verschollen, und sind die Kunstgelehrten doch auch noch nicht bis auf den heutigen Tag unter sich darüber einig geworden, ob er Hemling oder Memmeling geheißen, ob er in den Niederlanden oder am Bodensee geboren worden sey! Doch seine Arbeiten, deren eine verhältnißmäßig große Anzahl uns erhalten ward, gewähren uns Andeutungen seines Lebens, welche, verglichen mit dem, was wir bestimmt von ihm wissen, wenigstens die Haupt-

epochen und merkwürdigsten Begebenheiten desselben mit einiger Sicherheit bezeichnen.

Nach Einiger Behauptung ward Hans Hemling in dem ohnweit Brügge liegenden Orte Damm geboren, nach Andern in jener alt berühmten Stadt selbst; doch eine vom Herrn von Laßberg zu Eppishausen, ohnweit Konstanz, aufgefundne und den Herren Boisserée mitgetheilte Handschrift macht es neuerdings wahrscheinlich, daß er kein Niederländer war, obgleich er in Brügge seine künstlerische Bildung erhielt, sondern eigentlich aus Konstanz stammte.

Diese Handschrift, eine um das Jahr 1386 geschriebene Elsasser Chronik, ward vor kurzem von Herrn von Laßberg in Konstanz gekauft, und er fand auf den letzten Blättern des Buchs das von späterer Hand geschriebne Stammregister eines Hans Hemling nebst Familienereignissen, wie man diese in jener Zeit gewöhnlich in Bibeln oder andern werthgeachteten Büchern aufzuzeichnen pflegte. Dieses Stammregister beginnt mit dem Großvater Rudin Hemling, geboren 1342, gestorben 1414. Dem folgt der Vater Conrad Hemling, geboren 1394, gestorben 1448, und

dessen Ehefrau, Margareth Bruschin, gestorben 1447. Auf diesen folgen sechs Kinder dieses Ehepaars, unter denen Hans Hemling der vorletzte, im Jahr 1439 geboren ist. Die Familienereignisse sind bis in das Jahr 1490 fortgesetzt, in welchem der Tod eines der Geschwister angezeigt ist, und nach Herrn von Laßbergs Versicherung war das Geschlecht der Mutter Margareth Bruschin und das des Gatten einer der Töchter, Hans Hubschlin, in der Gegend von Konstanz einheimisch; letzteres blüht dort sogar noch bis auf den heutigen Tag. Die in diesen Geschlechtsnachrichten enthaltnen Zeitbestimmungen passen übrigens recht gut zu dem, was wir sonst noch von dem Leben Hemlings wissen, so auch der Name. Auf zweien seiner in Brügge befindlichen Gemälde, von denen weiterhin ausführlicher die Rede seyn wird, schrieb er, opus Johannis Hemling, anno 1479, und nicht Hemmelinck, wie Descamp, mit seiner gewohnten französischen Flüchtigkeit, es berichtet; sein eignes Bild, welches er auf einer dieser Tafeln anbrachte, hat augenscheinlich das Ansehen eines höchstens vierzig Jahr alten Mannes, was ebenfalls mit dem Ge-

burtsjahr 1439 vollkommen zusammentrifft. Ausser diesen Familiennachrichten finden sich in der Chronik mehrere von dem Verfasser derselben nicht angeführte Denkwürdigkeiten der Stadt Konstanz, von derselben Hand, welche jene Nachrichten schrieb, hinzugefügt, auch eine Aufzählung der Bischöfe von Konstanz, bis auf Heinrich von Hoewen, welcher von 1439 bis 1475 diese Stelle bekleidete.

Ein zweiter Zusatz kommt in der Chronik bei Friedrich von Blankenheim vor, mit welchem Königshoven, der Verfasser derselben, die Reihe der Strasburger Bischöfe schließt. Dieser gelangte um das Jahr 1393 zum Bisthum Utrecht, welchem er bis zum Jahr 1423 vorstand, und jener Zusatz hat hauptsächlich Bezug auf diese Veränderung. Hieraus sowohl, als dadurch, daß derselbe in niederländischer Sprache geschrieben ist, geht hervor, daß dieses Exemplar der Chronik eine Zeitlang in Utrecht war, und so wird es erklärt, wie das Buch selbst in die Hände des in den Niederlanden lebenden Malers Hans Hemling kommen konnte.

So wie jetzt junge Künstler nach Rom gehen,

um ihr Talent auszubilden, so wanderten in ältern Zeiten die Lehrlinge nach den Niederlanden, wo schon im dreizehnten Jahrhundert in Köln und Mastricht die berühmtesten Malerschulen Deutschlands blühten. Im fünfzehnten Jahrhundert zog der große Ruhm Johann van Eycks alles an sich, um so mehr, da der Reichthum und die Pracht der niederländischen Städte der Ausübung bildender Kunst die günstigsten Aussichten boten. Es ist also um so leichter erklärbar, wie Hans Hemling gerade nach Brügge kam, da dessen Lehrjahre eben in die Zeit fielen, in welcher Johann van Eyck die höchste Stufe seiner Kunst und seines überall verbreiteten Ruhmes erreicht hatte. Ob Hemling wirklich des Glücks theilhaftig ward, unter die kleine Zahl der eigentlichen Schüler des großen Meisters aufgenommen zu werden, läßt sich freilich nicht mit diplomatischer Gewißheit behaupten, aber daß es mehr als wahrscheinlich ist, davon wird jeder, der Hemlings Gemälde mit denen von Johann van Eyck zu vergleichen Gelegenheit hatte, sogleich durch den Augenschein überzeugt.

Der gelehrte Jacopo Morello, Aufseher der

Bibliothek St. Marco zu Venedig, gab im Jahr 1800 das Tagebuch eines anonymen Reisenden aus dem sechzehnten Jahrhundert heraus, unter dem Titel: **Notizia d' opere di disegno della prima meta del Secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quel tempo, publicata e illustrata da Jacopo Morello.** Dieser Reisende erwähnt mehrerer trefflicher Gemälde eines ultramontanischen Künstlers, die er in Padua und Venedig gesehen, und den er Memelino oder Memelingo nennt. Daß hiemit kein andrer als Hemling gemeint seyn kann, leidet keinen Zweifel; denn selbst Karl von Mander nannte ihn Memmelinck, indem sein an die niederländische Sprache gewöhntes Ohr, sowohl den Anfangsbuchstaben als den letzten seines Namens verwechselte. Eines dieser Gemälde, welche der Reisende alle näher beschreibt, trug die Jahrzahl 1470, ein anderes, und zwar das Porträt Isabellens von Portugal, war seiner Aussage nach mit der Jahrzahl 1450 bezeichnet. Dieses wäre denn freilich das älteste von diesem Meister, das wir kennen, und sein Daseyn wäre ein wichtiger

Grund gegen die sonst wahrscheinliche Vermuthung, welche sein Geburtsjahr auf 1439 bestimmt, wenn sich hier nicht eine abermalige Verwechselung des im fünfzehnten Jahrhundert üblichen Zeichens Λ für sieben, mit der römischen V vermuthen ließe, so daß man 1450 statt 1470 las, welche Jahrzahl mit allem Uebrigen, was wir von Hemling wissen, vollkommen übereinstimmt.

Diese Gemälde sind wahrscheinlich alle längst untergegangen, wenigstens nicht mehr an den Orten zu finden, wo jener Reisende vor mehr als zweihundert Jahren sie antraf. Doch aus ihrem einstigen nicht zu bezweifelnden Daseyn, aus den Aehnlichkeiten mit den antiken Pferden des Markusplatzes von Venedig, aus den Abbildungen des Kolisäums und andrer römischen Alterthümer, welche wir in Hemlings spätern Arbeiten antreffen, geht wenigstens die höchste Wahrscheinlichkeit hervor, daß er in seiner Jugend Italien gesehen habe, wo freilich damals selbst Raphaels Lehrer, Pietro Perugino, wohl kaum geboren war.

Vielleicht stand Hemling mit Antonello in Verbindung, dessen Bekanntschaft er in Brügge

gemacht haben mußte, und kehrte nach einem Besuche bei ihm wieder nach Brügge zurück, wo er nach längst überstandenen Lehrjahren zünftig und ansässig war. Wenigstens spricht der Umstand für diese Vermuthung, daß Morello's anonymer Reisende Hemlings Arbeiten nur in Venedig und Padua antraf, und sonst in keiner italienischen Stadt.

Die Miniaturmalerei, dieser jetzt so sehr vernachlässigte und gesunkene Zweig der Kunst, stand damals so hoch, daß selbst Meister wie Hemling ihn nicht verschmähen durften; der anonyme Reisende liefert uns einen Beweis davon in der Beschreibung eines kostbaren lateinischen Manuscripts, welches noch gegenwärtig in Venedig aufbewahrt wird. So wie wir den prunkvollen Gottesdienst der katholischen Kirche überhaupt als den Quell der Erhaltung moderner Kunst anzusehen haben, so verdankte damals besonders die Miniaturmalerei unendlich viel dem Luxus und der Pracht, welche in jenen Zeiten Fürsten und vornehme Geistliche mit ihren Gebetbüchern trieben. Mehrere bedeutende Meister vereinten sich gewöhnlich, um einige Blätter Pergament durch

ihre Kunst zu einem unschätzbaren Kleinod zu erheben, und ein solches Buch ging hernach viele Generationen hindurch, in Fürstenhäusern und Klöstern als ein köstlicher Schatz von einem Erben auf den andern. Eine kurze Geschichte des Gebetbuchs, von dem eben die Rede ist, mag hier zum Belege davon dienen. Morello's anonymer Reisende fand es im Besitz des Kardinal Grimano, der es von einem Sicilianer, Messer Antonio, für die damals sehr beträchtliche Summe von fünfhundert Zechinen erkauft hatte. Bei seinem Ableben hinterließ der Kardinal dieses Buch seinem Neffen, Marino, Patriarchen von Aquileja, doch mit der Bedingung, daß es nach dessen Tode dem Staate zufallen und in der Schatzkammer aufbewahrt werden solle. Marino's Nachfolger, der Patriarch Giovanni Grimaldi, erhielt indessen von der Signoria die Erlaubniß, es ebenfalls Zeitlebens behalten zu dürfen, und übergab es erst kurz vor seinem Tode dem Staat in einem besonders dazu verfertigten, mit Edelsteinen und Gemmen reich verzierten Kästchen von Ebenholz. Lange ward darauf das Buch in der Bibliothek St. Marco mit großer Sorgfalt be-

wahrt, doch kam es später in den Kirchenschatz von St. Marco, wo es sich noch befindet, aber leider nicht mehr ganz unbeschädigt erhalten. Dennoch weiß Morello selbst noch jetzt kaum Worte für dessen Pracht und Herrlichkeit zu finden.

Dieses Buch ist in klein Folio auf dem feinsten Pergament geschrieben. Alle großen Buchstaben desselben sind mehr oder weniger mit Gold und kleinen Figürchen verziert, alle Ränder der Seiten, der Länge nach, mit wunderschönen Arabesken, Blumengewinden, Früchten, Vögeln und ähnlichen Gegenständen. Einzelne Blätter, welche die Abschnitte bezeichnen, sind ganz mit Darstellungen aus der Legende der Heiligen in der feinsten Miniatur angefüllt, auf andern sind die zwölf Monate abgebildet, unter denen der Februar als vorzüglich schön bewundert wird. Landschaften und Gebäude, auch die Gestalten selbst tragen augenscheinlich das Gepräge des Flammändischen National-Charakters, und der Ausdruck, die Komposition, die richtige Zeichnung der kleinen historischen Gemälde sind in diesem sehr verjüngten Maaßstab nur um so bewunderns wer-

ther. Nach dem Berichte des anonymen Reisenden befinden sich in diesem Buch einhundert fünf und zwanzig Miniaturen von Girardo da Guant, wahrscheinlich Gerhard van der Meire, einem mit Hemling gleichzeitig lebenden vorzüglichen Maler aus Gent; ein hundert fünf und zwanzig andre Gemälde sind von einem Maler, den der Reisende Lievino d'Anversa nennt, mit dem eigentlich wohl Liever de Witt aus Gent, oder auch Hugo von Antwerpen gemeint ist, und mehrere sind von Zuan Memelin, Johann Memeling, deren Zahl aber, wahrscheinlich wegen einer Undeutlichkeit im Manuscript, in Morello's Ausgabe dieses Tagebuchs nur mit Punkten ausgedrückt ist.

Ein anderes, diesem ähnliches, lateinisches Gebetbuch, von ungefähr einhundert und siebenzig Blätter in Quart, befand sich in der schönen und merkwürdigen Gemälde-Sammlung des Herrn Pastors Fochem in Köln, und ist seit einigen Jahren leider nach England gebracht worden. Es ward zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ebenfalls auf Pergament geschrieben, und stammt, wie der frühere Besitzer desselben mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthete, aus dem Nachlasse

der Königin Katharina von Medicis, welche sich zuletzt bis an ihren Tod in Köln aufhielt. In diesem Buche sind nicht nur alle großen Anfangsbuchstaben, sondern auch die Zwischenräume der abgesetzten Zeilen auf das allerzierlichste mit Gold und Farben ausgemalt; den äußern Rand jeder Seite schmückt ein viereckiges Feld, so lang als die geschriebne Kolonne und etwa ein Drittel so breit. In diesem Felde sind auf mattem Goldgrund in glänzenden Farben mancherlei Blumen, Vögel, Früchte und Arabesken höchst zierlich gemalt, doch scheinen diese erst in späterer Zeit hinzugefügt worden zu seyn. Die Anfänge der Kapitel und Gebete aber sind mit großen historischen Gemälden geschmückt, zu welchen die biblische Geschichte und die Legenden der Heiligen den Stoff boten. Reichthum der Erfindung, Wahrheit und Anmuth der Anordnung, der Behandlung der Gewänder und Landschaften geben allen diesen im Geiste und Styl Hemlings ausgeführten Miniaturen einen hohen Werth. Aber die Namen der Meister, welche vielleicht mit ihm zu diesem Werke sich vereinten, sind eben so schwer auszumitteln, als es sich bestimmen läßt, welche Blät-

ter ausschließend von seiner Hand sich unter den vielen befinden mögen. Nur einem dieser Gemälde, der Krone von allen, hat er unverkennbar den Stempel seines Genius aufgedrückt, und zwar einer Darstellung des Pfingstfestes. Hände und Gewänder sind auf diesem Bildchen vorzüglich schön. Die Köpfchen alle, unerachtet des kleinen Raumes, voll Geist und Ausdruck, und einige der Apostel gleichen auffallend denen auf einer Darstellung des nämlichen Gegenstandes in der Boisseréeschen Sammlung, welche jedoch in der Anordnung von dieser völlig abweicht. In einem altdeutsch verzierten Betsaal mit Kanzel und Betstühlen sieht man auf diesem Bildchen die Apostel versammelt. Die Taube schwebt mitten im Saal; Maria, Johannes, und noch zwei Apostel knieen im Vorgrunde vor einem kleinen Pult, in einem Betstuhl zur Seite drei andre Apostel, und diesen gegenüber auf der andern Seite noch einer. Im Hintergrunde unter der Kanzel sind noch zwei Apostel, ein dritter, der sich verspätete, kommt eben erst die Treppe herab; in der geöffneten Thüre, welche den Blick ins Freie gewährt, stehen noch einige Jünger, und

alles dies ist in dem beschränkten Raume eines kleinen Pergament-Blättchens höchst vollendet, wahr und ausdrucksvoll dargestellt.

Ob Hemling in Köln selbst zum Schmuck dieses seltnen Buches beitrug, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten, wohl aber geht aus seinen andern Werken hervor, daß er in jener ehrwürdigen Stadt, der Wiege und dem Sitz altdeutscher Kunst, sich lange aufhielt und die Meisterwerke seiner frühern Vorgänger in der Kunst fleißig benutzte. Ueberhaupt muß er geraume Zeit an den Ufern des Rheines verweilt haben; die treffenden Abbildungen von Kirchen, Klöstern und alten Gebäuden aus Köln, die wir in seinen Werken antreffen, beweisen dies eben sowohl, als seine vielen Landschaften, in welchen man die Ufer des Rheins durchaus wieder erkennt. Auch die Urbilder zu den Gestalten auf dem großen Werk, in welchem er das Leben der heiligen Ursula bildlich darstellte, und welches in diesen Blättern späterhin ausführlich erwähnt werden soll, sind augenscheinlich weder in Italien noch in Flandern, wohl aber noch jetzt an den Ufern des Rheines einheimisch zu finden.

Hemlings Leben fiel in eine trübe, wilde Zeit, voller Streit, Zwietracht und Unheil aller Art, und auch er konnte ihrer fürchterlichen Einwirkung nicht entgehen. Wahrscheinlich zog er, im Gefolge Karls des Kühnen, als Maler mit in das Feld gegen die Schweizer. Johannes von Müller gibt uns in seiner Geschichte der Schweiz eine Beschreibung der fast unglaublichen Pracht und Herrlichkeit der Zurüstungen jenes Fürsten zu diesem Kriege, zufolge welcher der größte Theil seines Hofes und seine ganze Dienerschaft den Herzog damals begleiten mußte. Gewiß befanden sich mehrere Maler darunter, denn diese durften in jener Zeit in keiner Hofhaltung großer Herren fehlen. Und was wäre denn wohl natürlicher anzunehmen, als daß der prachtliebende Fürst den in seiner Hauptstadt ansässigen, nach dem Tode Johann van Eycks, größten Meister in allen Oberdeutschen und Niederdeutschen Ländern, für seinen Dienst zu gewinnen wußte? Vielleicht suchte Hemling, als Krieger gekleidet, nach der Flucht bei Granson oder Murten die Heimath wieder auf, vielleicht that er auch wirklich Kriegsdienste, nachdem er die Niederlage seines Für-

sten gesehen, und floh erst nach der unglücklichen Schlacht, die im Jahr 1477 am sechsten Januar bei Nancy geschlagen ward, in Noth und Ungemach mitten im härtesten Winter nach Hause. Gewiß ist es, daß um diese Zeit von Damm aus ein Krieger, krank und entstellt, in ärmliche Lumpen gehüllt, durch die Thore von Brügge hereinwankte, und das Mitleid der Bürger in Anspruch nahm, die in ihm ihren ehemaligen Mitbürger und Zunftgenossen erkannten. Sie führten den Armen in das von dem Stifter zu solchem Behufe errichtete Johannis-Hospital. Dort ward er verpflegt und geheilt; der Genesene ergriff Pinsel und Palette, um das Haus, das ihn aufgenommen hatte, zum Beweise seiner Dankbarkeit mit seiner Arbeit zu schmücken, und mit frohem Erstaunen erkannte man jetzt in ihm den großen Hemling wieder.

Bewundernswerthe Gebilde gingen von nun an in diesem seinem Wohnort unter des Meisters schöpferischen Händen hervor. Viele davon sind in der Folge der Zeiten zerstreut, verloren, untergegangen, doch Vieles ward auch dort erhalten. Ausser dem Bilde der Aebtissin Sibylle

Zambeth, welches der kaum vom Krankenlager Erstandene mit noch schwacher Hand malte, bewahrt das Johannis-Hospital noch zwei seiner größten, herrlichsten Werke. Das erste von diesen ist eines der mit der Jahrzahl 1479 beichneten und besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügeln. Das Hauptgemälde stellt die heiligen Könige zu den Füßen des neugebornen Heilandes dar; die ganze Anordnung desselben erinnert unwiderstehlich an die berühmte Abbildung dieses an lieblichen Kontrasten überreichen Gegenstandes auf dem Kölner Dombilde, den die alten Meister der deutschen Schule so oft und gern mit vorzüglicher Liebe und unermüdlichem Fleiße sich erwählten. Der durch hohes Alter ehrwürdigste König küßt, hingesunken in Demuth und Andacht, das Füßchen des Kindes; neben ihm knieet der zweite König mit seinen reichen Gaben; der dritte steht in bewunderndem Anschauen verloren. Einer der Zuschauer, in einiger Entfernung, mit der Mütze auf dem Haupte, welche sonst die Genesenden in diesem Hospitale trugen, ist, nach einer in demselben bis auf unsere Zeiten bewahrten Tradition, das schon erwähnte Porträt des

Malers selbst, so wie der neben ihm stehende, Hemlings Freund, der Klosterbruder Florens von Ryst, welcher ihm zu diesem Gemälde die erste Veranlassung gab.

Auf dem ersten der zu diesem Bilde gehörenden Seitengemälde beten Engel den neugebornen Heiland an; auf dem zweiten ist die Darstellung desselben im Tempel abgebildet; in hoher Würde steht die göttliche Mutter am Altar, neben ihr die heilige Anna und der höchst kräftig und edel gehaltne Hohepriester. Kenner, welche Gelegenheit hatten, die größten Meisterwerke italiänischer Kunst zu bewundern, rechnen dennoch diese aus fünf Personen bestehende Gruppe zu dem Allervortrefflichsten, was je der christlichen Epoche der Kunst seine Entstehung verdankte. Auf der Aussenseite eines der Flügelbilder ist Johannes der Täufer, das Lamm im Arm, abgebildet. Auf der zweiten eine höchst liebliche Veronika; sie hält das wunderbare Tuch mit dem Abdruck des edlen Antlitzes des Erlösers.

Das zweite Gemälde im Johannis-Hospital, mit der nämlichen Jahrzahl wie das vorige bezeichnet, ist eine der größten Kompositionen Hem-

lings. Es besteht in fünf Tafeln, von denen die mittlere die Vermählung der heiligen Katharina vorstellt. Die ganze Anordnung der Hauptgruppe auf dieser Tafel gehört augenscheinlich der byzantinischen Schule an. Maria mit dem Kinde sitzt in der Mitte auf einem von Säulen getragenen Throne, dessen Verzierungen bis an den obern Rand des Gemäldes emporsteigen. Zwei kleine Engel in grünen Gewändern tragen ihre Krone. Rechts dem Throne steht die heilige Katharina, neben dieser ein Engel in Jünglings-Gestalt, mit einem reichen Chorgewande bekleidet, so wie auch Johann van Eyck diese Bewohner des Himmels abzubilden pflegte; neben dem Engel, ganz im Vorgrunde, steht Johannes der Täufer. Links neben dem Throne steht ein zweiter Engel, neben diesem die heilige Barbara, und ganz vorn Johannes der Evangelist. Reiche Stoffe, Gold, Perlen, Edelsteine schmücken in einer nur durch Johann van Eyck übertroffenen Pracht die Heiligen und Engel auf diesem herrlichen Bilde.

Die Säulen am Throne gehen zu beiden Seiten desselben in einer Kolonnade aus, deren offne Zwischenräume freie Aussicht auf eine reiche Land-

schaft gewähren. In schönen Windungen schlängelt sich dort der Jordan durch grüne Gefilde, ferne Berge begränzen die Gegend, Felsen, Bäume und schöne Gebäude, unter denen das Kolisäum bemerkbar wird, verleihen ihr mannichfaltigen Schmuck. Die nämliche Landschaft geht auch auf die Seitengemälde über, welche sie auf diese Weise mit dem Mittelbilde zu einem großen Ganzen verbindet.

In dieser Landschaft ließ nun Hemling seinen überreichen Geist in ungebundner Willkührlichkeit frei walten. Fast unzählige, zum Theil ganz kleine Figuren beleben sie, deren einzelne bewundernswerthe Gruppen zusammen ein episches Gedicht bildlich darstellen. Der Raum zur Rechten des Throns ist dem Leben Johannes des Täufers geweiht, welcher auf dieser Seite, wie oben erwähnt ward, im Vorgrunde der Hauptgruppe steht.

Ganz oben, fast am Rande der Mitteltafel, zur rechten Seite hin, liegt der Heilige im Gebete vor Gott; etwas tiefer sieht man ihn als Prediger in der Wüste, vom klarsten Himmelslicht beleuchtet, auf einem Felsen stehen, und vor ihm mehrere trefflich gruppirte Zuhörer. Noch tiefer führt ihn ein römischer Krieger nach der

rechten Seitentafel zum Tode, und nur zwei seiner Zuhörer folgen ihm, von Mitleid bewogen, ein Greis und ein Mann mittlern Alters. Gegen die Mitte des Bildes, immer noch auf der Mitteltafel, liegt der enthauptete Leichnam des Heiligen auf einem brennenden Scheiterhaufen, und ein Krieger auf einem weißen Pferde treibt die Männer an, welche das Feuer schüren.

Jetzt geht die Handlung auf die zur rechten Hand sich anschließende Seitentafel über; der blutende Körper des Heiligen liegt im Vorgrunde auf der Erde, und neben ihm steht die schöne, reich geschmückte Tochter des Königs Herodes. Schaudernd, erbleichend, mit gesenktem Blick empfängt sie das Haupt des Gemordeten, dessen edle Züge selbst sterbend noch den Ausdruck der erhabensten Ruhe bewahrten. Mehr seitwärts sieht man die nämlichen beiden Männer, in Schmerz versunken, welche früher den Heiligen auf dem Wege zum Tode begleiteten.

Ueber dieser Hauptgruppe des Seitengemäldes erblickt man im Mittelgrunde der Landschaft den Palast des Königs Herodes und zwei zu solchem gehörende terrassenartig sich übereinander erhebende

Höfe. Verschiedene aus mehreren Personen bestehende Gruppen scheinen sich in diesen Höfen über die eben vorgegangne Hinrichtung des Heiligen zu unterhalten; ein Kind befindet sich mitten unter ihnen, welches von einem Pferde herab derselben von dort aus zugesehen zu haben scheint. Auch das Innere des Palastes ist unsern Blicken aufgethan; in einer offnen Halle sitzt Herodes neben seiner blutdürstigen Gemahlin Herodias an der Tafel, seitwärts ein Chor Musikanten, nach deren Saitenspiel die junge Prinzessin ihre Eltern durch anmuthigen Tanz erfreut.

Die vom Mittelgemälde ausgehende herrliche Landschaft schließt den Hintergrund und man erblickt dort nochmals den Heiligen, wie er den Erlöser der Welt im Jordan tauft; die Wolken theilen sich über seinem Haupt und der ewige Vater blickt aus der Klarheit seiner Himmel auf ihn und den Sohn herab.

So wie die rechte Seite dieses Bildes der Geschichte Johannes des Täufers geweiht ist, so ist es die linke der des Evangelisten gleiches Namens, der auch in der Gruppe des Vorgrundes

auf dieser Seite voran steht. Jene zeigt uns den klaren Lebensgang eines heiligen frommen Mannes, in dieser schimmert der geheimnißvolle Glanz höherer Offenbarung aus dem unbegreiflichen Dunkel der Apokalypse mystisch hervor.

In der Landschaft auf der Haupttafel, gegen die Mitte derselben, erblickt man zur Linken den Evangelisten mit zum Gebet gefalteten Händen, in dem Gefäße voll siedenden Oels, in welches er auf Befehl des Kaisers Domitian geworfen ward, das aber zufolge der Legende, statt ihn zu verletzen, ihm wie ein lindes erquickendes Bad dünkte. Fünf Personen, theils Henker, theils Zuschauer, stehen um ihn her. Höher hinauf erblickt man einen Bischof im offnen Portal einer Kirche, wahrscheinlich der Evangelist selbst; vor ihm knieet ein Neubekehrter, die Taufe erwartend; tiefer hinunter zieht ein römischer Krieger den Heiligen dem Strom zu, wo das Boot seiner harrt, das, weil Gewalt ihn nicht zu tödten vermag, ihn in die Verbannung auf die wüste Felseninsel Pathmos tragen soll. Ganz im Hintergrunde läßt sich noch ein sehr kleines wunderbar-korrekt gezeichnetes Figürchen erkennen, und am linken äußersten Rande dieser

Tafel ist das schön und kraftvoll gemalte Porträt des Donators derselben angebracht.

Die linke Seitentafel führt uns zur Insel Pathmos, wo himmlische Gesichte den Apostel zum Niederschreiben der Apokalypse begeistern. Er selbst, ganz unten im Vorgrunde, erliegt fast der Gewalt des Augenblicks und dem Anschauen der hohen Wunder, welche seinem entzückten Auge vorschweben. Das höchste Erstaunen fesselt die edle, schöne Gestalt, das Wort erstarrt auf der Lippe und die gehobne Hand vermag es nicht, die begonnene Geberde zu vollenden. Wunderbare Lufterscheinungen, Nebel, Wolken, verhüllen auf der rechten Seite dieser Tafel die Landschaft, welche nur dem Mittelbilde nahe noch sichtbar bleibt. Ein geheimnißreiches Rund, aus Licht, Glanz und wundersam verschlungenen Regenbogen gebildet, umgibt ein weiter Kreis aus Engeln, heiligen Flammen, und noch einem Alles abschließenden Regenbogen zusammengesetzt. Der ewige Vater, in der Mitte des Lichtkreises, auf seinem Throne, hält in der Linken das Scepter; die Krone liegt in seinem Schooße, auf welchen das Lamm sich stützt. Die geheimnißvollen Leuchter der Apoka-

lypse, mit wunderbar gemalten, in mannichfaltigen Farben glühenden Flammen stehen vor ihm, und neben diesen die bedeutungsreichen, sechsfach geflügelten, Gestalten des Menschen, des Adlers, des Stiers und des Löwen, lauter mystische Gebilde der Apokalypse. Zwölf gekrönte Könige in weißen Gewändern bilden zu beiden Seiten des Thrones einen Halbkreis; die Gestalt des letzten unter ihnen sieht man nur durch die transparenten Farben des Regenbogens hindurchschimmern. Noch innerhalb des Kreises, doch am äußersten Rande, steht ein Engel vor Gott; ein zweiter, außerhalb desselben, mit lang herabwallenden Locken, im reichen Meßgewande, opfert vor einem Altar, den Weihrauchkessel schwingend. Der himmlischen Erscheinung zur Linken, näher dem Hauptgemälde zu, tritt nun die Landschaft wieder hervor. Man erblickt dort das Meer, von hohen Felsen umgeben, deren Bild, so wie der Himmel über dem Meere, aus der krystallhellen Fläche widerscheint. Erschrockene Menschen flüchten hier ängstlich zu den Felsklüften, um sich vor den grausenhaften Wundern zu verbergen, die an diesen Ufern hausen, dem Tummelplatz der unerklär-

lichsten Gestalten der Apokalypse. Der Gekrönte auf dem weißen Roß, der den Bogen trägt, das schwarze Roß mit seinem Reiter, der die Waage in der Hand hält, der Geharnischte auf dem rothen Roß, und endlich das dem flammenden Rachen eines Meerungeheuers entsprungene fahle Roß, das den Tod in der abschreckendsten Gestalt auf seinem Rücken trägt, tosen hier wie fieberhafte Traumgestalten. Haltung und Gewand der kleinen Figürchen, besonders des Königs, sind bewunderns-werth, die schönen, augenscheinlich den korinthischen zu Venedig nachgebildeten Pferde athmen und le-ben. Die ganze wunderbare Komposition vernich-tet durch ihre Vollkommenheit im Einzelnen jeden Tadel, der sich gegen das Ganze vielleicht mit Recht erheben könnte. Sankt Jakobs von Kompo-stella und des heiligen Antonius edle, ruhige Ge-stalten, so wie die der schönen heiligen Frauen, Agnes und Klara, auf der Außenseite der Flügel-bilder, reihen sich, gleichsam beruhigend, dem ge-waltigen Leben auf dem Innern der Tafeln an, die, vereint, ein einziges großes Gemälde bilden. Der schöne kräftige Kopf des heiligen Antonius, die sanften lieblichen Züge der heiligen Klara, so

wie alle Figuren auf diesen wundervollen Tafeln, vom größten bis zum kleinsten, tragen das Gepräge der edelsten Wahrheit und höchsten Vollendung. Figuren von allen Dimensionen, so klein, daß sie das ungewaffnete Auge kaum zu entdecken vermag, bis zur halben Lebensgröße hinauf, können bei der genauesten Betrachtung durch ein Vergrößerungsglas nur gewinnen, weil durch dasselbe die Großheit der Draperien, der Ausdruck der Köpfchen in diesen oft kaum einen Zoll hohen Figürchen, erst recht sichtbar wird.

Die königliche Akademie zu Brügge bewahrt die wegen ihrer hohen Einfachheit bewundernswerthe Abbildung des heiligen Christophs, eines Gegenstandes, den Hemling öfters und stets mit großer Liebe behandelte. Gestützt auf den Baum, der diesem Riesen-Heiligen bekanntlich zum Stabe diente, trägt er den Herrn der Welt in Kindesgestalt durch die im Morgenroth glänzenden Wogen eines breiten von hohen Felsenufern umgebnen Stroms. Oben auf dem Felsen linker Hand steht der den heiligen Christoph gewöhnlich begleitende Einsiedler mit seiner Leuchte, unten ganz im Vorgrunde auf der einen Seite der heilige Benedict,

eine raphaelische Gestalt, auf der andern der heilige Egidius, den durchbohrenden Pfeil im Arm, neben ihm sein Reh. Die milde treuherzige Freundlichkeit im Gesichte des durch die Fluten nur mühsam unter seiner wunderbar schweren Last fortschreitenden Riesen, das stille Felsenbett des breiten Stroms, die Schönheit der beiden jugendlichen Heiligen, die Wahrheit des Ganzen, gewähren einen wohlthuenden Eindruck von Abgeschiedenheit und frommer Ruhe. Leider aber hängt das Bild viel zu hoch, und ist zu schlecht beleuchtet, um der Schönheit desselben die Bewunderung zollen zu können, die es verdient. Auch ist es weniger gut gehalten als die übrigen, Staub, Kerzendampf, Weihrauchsduft, haben einen es verdunkelnden Schleier über dasselbe gezogen, von dem zu wünschen steht, daß eine geschickte Hand ihn bald beseitigen möge. Die beiden zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilder zeigen die Bildnisse des Donators und seiner Familie. Den Vater und seine Söhne begleitet als ihr Schutzpatron der heilige Wilhelm, glänzend gewapnet im prächtigen Harnisch, ein Krieger Gottes. Neben der Mutter und ihren Töchtern steht freundlich und anmuthig die hei-

lige Barbara. Eine wunderschöne, vom Mittelbilde ausgehende Landschaft bildet auch hier den Hintergrund; die Gebäude, die Vegetation, die Felsen, alles erinnert hier auf das lebhafteste an die schönen Ufer des Rheins. Johannes der Täufer und der Erzengel Michael sind grau in grau auf der Außenseite dieser Tafeln gemalt, und wegen der edlen Korrektheit der Zeichnung des hohen Meisters auf alle Weise würdig.

Ein anderes Meisterwerk Hemlings befand sich noch vor kurzem unbegreiflicher Weise in Brügge selbst in einem zerstückelten Zustande, indem die Akademie die beiden zu demselben gehörenden Seitentafeln bewahrte, während das Mittelbild im Rathhause aufgestellt war, doch sind alle die Tafeln jetzt in dem Gebäude der Akademie wieder vereint. Der Gegenstand derselben ist die Taufe des Heilands. An dem Christus im Vorgrunde vermißt man zwar den Ausdruck erhabner Göttlichkeit, den Hemling auf andern Gemälden glücklicher aufzufassen wußte; die edle vom Gefühl seines hohen Berufs begeisterte Gestalt Johannes des Täufers ist weit gelungner, wunderschön aber ein sehr reich bekleideter Engel mit blondem kurz

gelocktem Haar, der während der heiligen Handlung am Ufer des Jordans die einfachen Gewänder des Heilandes bewacht. Die schöne Landschaft, welche den Hintergrund dieser Haupttafel bildet, erstreckt sich auch hier, wie wir es bei diesem Meister öfter finden, durch beide Flügelbilder, und Hemling hat auch diese zu bewundernswerth gruppirten, kleinen episodenartigen Darstellungen benutzt. Links gegen die Hauptgruppe tritt Christus auf den mit grünem Rasen bedeckten Felsen aus dem Schatten schöner mit Epheu reich umzogner Bäume hervor. Sinnend lenkt er seine Schritte der Wüste zu, wo die Stimme seines Jugendfreundes erschallt, vier seiner Jünger folgen ihm in ehrfurchtsvoller Entfernung. Rechts auf der nämlichen Tafel verkündet Johannes der Täufer, als Prediger in der Wüste, auf einem moosbedeckten Felsenstück sitzend, die Ankunft des Herrn. Neunzehn Zuhörer jedes Geschlechts und Alters sammeln sich um ihn und den Felsen, noch vier andere nahen zwischen den Bäumen. Alle diese verschiednen kleinen Figürchen sind mit unnennbarer Mannichfaltigkeit, mit Wahrheit und Ausdruck gedacht, zusammengestellt und ausgeführt.

Die Fortsetzung der schönen reichen Landschaft des Mittelbildes füllt den Hintergrund der beiden zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilder. Auf dem ersten derselben knieet der Donator und erhebt die schön geformten Hände zum frommen Gebet. Er trägt ein schwarzsamtnes mit Pelzwerk aufgeschlagnes Kleid und schönes braunes Haar umgibt die angenehmen Züge des biedern Gesichts; keiner der berühmtesten spätern Niederländer hat in Anmuth und Wahrheit dieses so vollendete, und dabei so lebendige Porträt übertroffen. Neben dem Betenden steht dessen Schutzheiliger, der Evangelist Johannes, himmlische Güte in dem schönen geistreichen Gesicht. Sein weißer Mantel fällt von der Rechten zur Linken in herrlichen Falten über das graue Gewand, sein Haar fließt in schönen Locken ihm über die Schultern hin. Ganz im Hintergrunde der Landschaft sieht man noch ein ganz kleines Figürchen dem Prediger in der Wüste auf dem Mittelbilde zueilen.

Auf dem zweiten Flügelbilde knieet im Vorgrunde die Gattin jenes Mannes, eine schöne Frau mittlern Alters; sie betet aus einem Buche, welches mit täuschender Wahrheit aus der Tafel

hervortritt. Vier ganz junge Mädchen, ihre Töchter, sind im lieblichen Kreise um sie versammlet, andächtig betend wie sie, in kindlicher Einfalt. Elisabeth, die Schutzheilige der frommen Gruppe, blickt freundlich auf sie hin, eine Krone schmückt das Haupt der Heiligen; eine zweite ruht auf dem Buche, welches sie in der Hand trägt.

Beide Flügelbilder drehen sich auf Angeln, und die Rückseite derselben bietet eine vielleicht noch anziehendere Darstellung. Durch die großen Bogen einer offnen Halle blickt man auf der ersten Tafel in den einen Halbkreis bildenden Hof eines mit Säulen geschmückten Palastes, über welchen noch höhere Gebäude zu den Wolken emporsteigen. In der Halle knieet eine Frau neben einem ganz jungen Mädchen, doch scheinen beide durch das Anschauen irgend eines äußern Gegenstandes vom Gebete abgezogen. Das Kind besonders ist sichtbar zerstreut, und in seinem Gemüth gleichsam wider Willen nach Außen gewendet. Hinter den Betenden steht ihre Schutzheilige, Magdalena, in der Hand das Salbengefäß, einen Turban, und eine Stirnbinde von

Perlen zum Kopfschmuck. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Aehnlichkeit mit Raphaels heiliger Cäcilie, die ohne den gesenkten Blick der Magdalena noch auffallender erscheinen würde. Das Gegenstück zu dieser Tafel zeigt uns in der heiligen Jungfrau die himmlische Erscheinung, welche dort die Aufmerksamkeit der Mutter und ihrer Tochter so unwiderstehlich rege macht. Die heilige Jungfrau Maria sitzt neben einem Bette mit grünen Vorhängen, sie trägt ein rothes Gewand, über welches die langen blonden aufgelösten Flechten in kleinen Wellen reich und seiden herabfließen, und hält, recht mütterlich sorgsam, das liebliche Kind auf ihrem Schooße beim rechten Aermchen fest, während dieses mit der linken Hand den Betenden auf der andern Tafel eine Traube entgegen reicht. Hemling selbst hat nichts Anmuthigeres und Vollendeteres gemalt, als diesen allerliebsten Gegenstand, die holde jungfräuliche Mutter und dieses Kind mit dem Köpfchen voll reicher Locken und dem lebendigen Ausdruck himmlischer Güte.

In der St. Salvators-Kirche zu Brügge befindet sich ein Gemälde Hemlings, dessen grausenhafter Gegenstand mit den meisten seiner be-

kannten Werke, besonders mit dem oben beschriebnen, gewaltsam kontrastirt. Gewiß war er nicht des Meisters freie Wahl, und die Art, wie er den widerwärtigen Stoff mildernd zu behandeln wußte, ist ein neuer Beweis der ihm inwohnenden Poesie, welche auch dem Empörendsten eine verschönerte Seite abzugewinnen wußte. Das Gemälde stellt die Marter des heiligen Hippolyt uns vor Augen. Zufolge der Legende war dieser Heilige ein römischer Krieger, der zur Zeit des Kaisers Valerian sich zum Christenthum bekehrte und von diesem furchtbaren Verfolger desselben verurtheilt ward, lebendig von Pferden zerrissen zu werden. Hemling hat zart und schonend nur die Vorbereitung zur Vollziehung dieses grausamen Urtheils gewählt, und diese bot ihm, abgesehen von dem Gedanken an den zunächst folgenden Augenblick, eine Fülle schöner malerischer Kontraste, in den wild schnaubenden Pferden, ihren noch wilderen Treibern, und dem Heiligen, der, noch unverletzt, in frommer Begeisterung und ruhiger Erwartung, mit Armen und Beinen an die wilden Rosse gefesselt, da liegt. Auch bei diesen, so wie bei denen auf der Vision des Evangelisten Johannes, scheinen

die venetianischen antiken Rosse dem Meister vorgeschwebt zu haben. An dem alten Rahmen dieses Gemäldes befindet sich abermals die Jahrzahl 1479.

Eines der alleranziehendsten Werke Hemlings ist ein kleines, nur aus zwei Tafeln bestehendes Bildchen im Versammlungssaal der zur Besorgung der Hospitäler bestellten Kommission. Die erste dieser Tafeln zeigt uns die heilige Jungfrau, von den blonden Wellen ihres über die Schulter hinabrollenden Haares umflossen, in all ihrer holdseligen Anmuth und Herrlichkeit. Reich geschmückt, mit Gold, Perlen und Edelsteinen, einen rothen Mantel über ein glänzend blaues Gewand, reicht sie freundlich dem Kinde auf ihrem Schooß einen Apfel. Dieses sitzt auf einem Kissen von Goldbrokat mit grünen Blumen, ein Stoff, den Hemling vorzugsweise oft wählte.

Das Gegenstück zu dieser Tafel, welches zugleich als Deckel dient sie zu verschließen, zeigt uns den frommen Stifter dieses Bildes in knieender Anbetung, einen Junker von Neuenhoven, der hier, wie eine Inschrift auf dem Bilde uns sagt, im Jahr 1487 in seinem dreiundzwanzigsten Jahre abgebildet ward. Obgleich man diese bleiche ju-

gendliche Gestalt durchaus nicht schön nennen kann, so ist es doch unmöglich, sie ohne die innigste Theilnahme zu betrachten. Alles an ihr spricht zum Herzen, diese stille Trauer in Haltung und Geberde, dieses erbleichende sichtbare Hinschwinden in eben erblühter Jugend. Die unaussprechliche Milde eines frommen Gemüths leuchtet aus den braunen frommen Augen, aus Haltung und Geberde; man möchte ihm helfen, ihn trösten, aber man fühlt zugleich, daß diesem in Sehnsucht und Glauben vergehenden Jünglinge der Trost nur aus höhern Regionen zufließen konnte.

Das letzte der Meisterwerke Hans Hemlings, welche die Stadt Brügge bewahrt, ist der berühmte Reliquienkasten der heiligen Ursula, im Besitz der Nonnen des Johannis-Hospitals. Diesen Kasten, in Form einer kleinen Kirche, (einer sogenannten Basilika) schmücken vierzehn größere und kleinere Miniaturgemälde des großen Meisters, alle in Bezug auf die Geschichte der Heiligen, deren Ueberreste er aufzubewahren bestimmt ward. Den Besitzerinnen desselben wurde schon öfter in frühern Zeiten ein ähnlicher von gediegenem Silber für dieses Kunstwerk geboten, welches die berühmtesten Maler

und Kunstkenner stets als ein unübertroffenes Kunstwerk bewundernd betrachteten.

Als im Jahr 1794 die Franzosen Kirchen und Klöster der Niederlande plünderten, verdankten die Nonnen dessen Erhaltung nur ihrer Einfalt, welche ein glücklicher Zufall zu ihren Gunsten wendete. Descamps Beschreibung der Niederlande, als Führer zu den niederländischen Kunstwerken, in der Hand, ermangelten die französischen Kommissarien nicht, auch in das stille Heiligthum der frommen Schwestern zu stürmen. La Châsse, riefen sie, la Châsse célèbre, und die armen verschüchterten Nonnen versicherten lange umsonst, daß sie gar nicht einmal wüßten, was man fordere; die unverkennbare Wahrheit, welche in ihrer Angst selbst Bestätigung fand, trug indessen endlich den Sieg davon; die Plünderer glaubten sich von Descamp irre geleitet und zogen mit leeren Händen ab. Nur erst nach geraumer Zeit erfuhren die Nonnen, daß mit dieser geforderten Châsse nichts mehr und nichts minder gemeint gewesen sey, als das Kleinod ihres Hauses, der Reliquienkasten der heiligen Ursula, den sie in ihrem Flandrischen Pathos la Ryve zu nennen gewohnt waren, ein Wort, für

das sie den richtigen französischen Ausdruck bis dahin nie gehört hatten.

Die Legende der Märtyrer und Heiligen kennt beinahe keinen an heitern herzergreifenderen, und malerischen Motiven reichhaltigern Stoff, als die Sage von der schönen heldenmüthigen Ursula und ihren Gefährtinnen, welche Hemling hier zu einer Reihefolge von Darstellungen sehr glücklich zu benutzen wußte. Ursula war, wie die Legende erzählt, die Tochter eines Königs, der zu Anfang des dritten Jahrhunderts eines der sieben Reiche beherrschte, in welche damals das jetzt in seiner Einheit so mächtige England sich zertheilte. Er sowohl als seine Gemahlin, obgleich von Heiden umgeben, hatten schon früher zum Christenthum sich bekannt und erzogen auch ihre Tochter in diesem sie beglückenden Glauben. Fromm und gläubig wuchs die Prinzessin heran, bis in ihrem sechzehnten Jahre ihre sich immer herrlicher entfaltende Schönheit die Aufmerksamkeit der benachbarten heidnischen Könige auf sich zog und Heirathsanträge sie von allen Seiten zu verfolgen begannen. Dem frommen Kinde schauderte vor einer Verbindung, die sie in Uebung ihrer Religionspflichten stören

konnte; ängstlich um Rettung flehend wandte sie sich zu Gott, und eine himmlische Erscheinung ward ihr zum Trost. Diese forderte sie auf, in weit entfernte Länder zu ziehen, und dort in frommer Ergebung die Entwickelung ihres Schicksals zu erwarten. Ursula war mit Freuden bereit, dem ernsten Rufe unbedingt Folge zu leisten, und ihre frommen Eltern, weit entfernt, ihr irgend ein Hinderniß in den Weg zu legen, machten sogleich alle Anstalten zur Erfüllung des göttlichen Befehls. Bäume wurden gefällt, Schiffe daraus erbaut, und ein Aufruf erging an die edelsten Jungfrauen des Landes, um sie zur Begleitung der Tochter ihres Königs während der gefahrvollen Reise einzuladen. Ihrer fanden sich eilftausend aus den angesehensten Geschlechtern ein, alle jung und lieblich wie der Mai, und nicht nur wie die Prinzessin selbst, vom glühendsten Verlangen beseelt Gott zu dienen, sondern auch bereit in seinem Dienst mit ihr die Märtyrerkrone zu erringen.

Der fromme Eifer der Jungfrauen erweckte ähnliches Empfinden in der Brust der männlichen Jugend. Ritter und Knappen, alle im Frühling des Lebens, zogen von allen Seiten herbei, gelob-

ten, heilig und rein ihr Leben und ihre Waffen einzig dem Himmel zu weihen, und gewannen damit die Erlaubniß, die Königstochter und ihre Jungfrauen auf der langen Reise begleiten und beschützen zu dürfen.

Die Flotte war nun bereit, auf welcher die Blüthe des Landes unter frommen Liedern sich einschiffte; sie überließ sich ohne eigenmächtiges Lenken dem Hauche des Himmels, gelangte so zuerst an die holländische Küste, und schwamm dann weiter den Rhein herauf bis Köln, dem damaligen römischen Agrippinum. Alexander Severus herrschte damals mit mildem Sinn gegen die Christen, und die fromme Schaar fand deshalb in dieser römischen Kolonie eine so freundliche Aufnahme, daß sie sich am Ziele geglaubt hätte, wenn nicht ein zweites Traumgesicht die Prinzessin nach Rom zu den Füßen des heiligen Vaters gerufen hätte. Die Ritter und Jungfrauen schifften sich dem zu Folge abermals ein, und landeten bei Basel, von wo sie den weiten beschwerlichen Weg über die Alpen zu Fuße antraten.

Freudig empfing sie in Rom der Nachfolger Petri, — Cyriakus nennt ihn die Legende, —

und verkündete ihnen bald nach ihrer Ankunft, daß auch ihn eine unmittelbar vom Himmel gesandte Offenbarung berufen habe, der frommen Schaar sich anzuschließen, und sie zurück an den Rhein zu begleiten, wo ihrer Aller die Märtyrer-Krone zum Lohne ihrer Frömmigkeit harre. Abermals machten sich Alle auf den Weg, den heiligen Vater in ihrer Mitte. Die Alpen wurden wieder erstiegen, Basel erreicht, wo ihre Schiffe sie erwarteten. Sie schifften sich ein, sie erreichten Köln wieder, doch Alexander Severus war indessen durch den Meuchelmörder Maximian gefallen, dieser herrschte jetzt, und eilte, von seinen barbarischen Horden begleitet, der Christenschaar mit Tigerwuth entgegen. Unter den Keulenschlägen, den Schwertern, den Pfeilen der Heiden, auf dem Felde von Köln oder auch in den kalten Wellen des Rheins starben Alle freudig unter Absingung heiliger Psalmen den selbst erwählten Tod für den Glauben; die Ritter, die Jungfrauen, ja der heilige Vater selbst; die schöne Königstochter durchbohrte ein Pfeil von Maximian selbst gesendet.

So erzählt die Legende, deren glänzendste Momente Hemling mit ächt poetischem Sinn er-

griff, um sie mit geübter Hand auf dem der Heldin derselben geweihten Heiligthume in vierzehn Gemälden darzustellen. Sechs der größern sind, oben bogenartig abgerundet, auf den beiden langen Seiten des kirchenförmigen Reliquienkastens angebracht, auf jeder Seite drei; zwei ähnliche an beiden Giebelenden desselben, und den oben dachförmig schräg zusammenlaufenden Deckel schmücken sechs Medaillons, auf jeder Seite ein größeres zwischen zwei kleinen. Das erste der Gemälde in der Geschichtsfolge, eines von denen an der langen Seite des Kastens, zeigt uns Köln an den Ufern des Rheines, mit seinem Dom und seinen vielen Thürmen. Die Ansicht der Stadt, der Umgegend, vor allem des Doms, ist mit so großer Treue aufgefaßt, daß sogar noch jetzt, nach mehreren Jahrhunderten die Aehnlichkeit unverkennbar ist. Auf dem halbvollendeten Thurm des Domes steht schon der zum Aufwinden der Steine bestimmte Krahn, welcher noch in diesem Augenblick als ewiges Wahrzeichen der Stadt, den unvollendeten Bau bezeichnet. Ein Theil des schon ausgeschifften Gefolges nebst vielen edlen Frauen und Bürgern erwarten am Ufer die Königstochter, welche eben

herrlich geschmückt den Kahn verlassen will. Eine ihrer Jungfrauen trägt ihr ein Schmuckkästchen vor, zwei andre halten die im Nachen sich ausbreitende Schleppe ihres Hermelinmantels. Alles ist Leben und frische jugendliche Heiterkeit.

Ein anderes Seitengemälde zeigt uns die fromme Schaar, wie sie bei Basel anlandet. Ueberall herrscht das frohe, rege Gefühl des Ausschiffens, des Ankommens, des Weitergehens. Einige Jungfrauen und Ritter stehen schon gelandet am Ufer, andere gehen eben zum Thore der Stadt ein, noch andere erblickt man bereits jenseit derselben der Alpenkette zueilend, welche den fernen Horizont begränzt. Die edle Gestalt der eben im Aussteigen begriffenen Fürstin Ursula erblickt man fast nur im Rücken, ein wenig seitwärts gewendet; in ihrem und in noch zwei benachbarten Schiffen sitzen ihre Gefährtinnen, ruhig den Ausgang erwartend.

Das nächste Gemälde, eines der vorzüglichsten, zeigt uns die jugendliche Pilgerschaar in Rom angelangt. Ursula nebst einigen ihrer Jungfrauen knieen in Demuth hingesunken an den Stufen des Tempels, auf welchen der heilige Vater mit seinem

geistlichen Gefolge herabsteigt, um sie würdig und freundlich zu begrüßen.

Auf einem andern Bilde ist der weite Weg über die Alpen zum zweiten Mal wieder zurück gelegt. Wir finden Ursula und ihr Gefolge abermals vor Basel, im Begriffe sich zur Reise nach Köln einzuschiffen. Der heilige Vater erscheint zweimal auf dem Bilde, einmal wie er im Begriff steht das Schiff zu besteigen; einer der beiden ihn begleitenden Kardinäle wirft sich ihm zu Füßen, um von dem gefahrvollen Unternehmen ihn durch Bitten und Vorstellungen abzuhalten. Das zweite Mal erblickt man ihn im Nachen neben der Prinzessin; der Kardinal ihm zur Seite scheint noch immer ihm eifernd zuzureden, der andre hält sich still und Gott ergeben hinter ihm. Unabsehbare Schaaren von Rittern und Jungfrauen kommen noch jenseits der Stadt von den Alpen herab und ziehen dem Rheine zu, wo mehrere Schiffe ihrer warten.

Das fünfte Bild zeigt uns den Untergang alles dieses jungen, frohen und frommen Lebens. Ritter und Jungfrauen, auf das mannichfaltigste gruppirt, in unendlicher Abwechselung der Stellun-

gen, fallen, wie Blumen vor der vernichtenden Sense, unter den blutigen Waffen heidnischer Barbaren. Eine der Jungfrauen sinkt, von einem Pfeil im Arm getroffen, eine andere verbirgt das Gesicht, um den Tod nicht zu sehen, dem sie doch nicht zu entgehen wünscht, andere erwarten oder empfangen ihn in stiller Ergebung.

Auf dem sechsten Bilde endlich, dem letzten der Seitengemälde, erblicken wir die Königstochter in Maximians Zelt; hoch und furchtlos wie ein Held, schön und fromm wie ein Engel steht sie da, neben ihr einer ihrer Ritter, wie zu ihrem Schutze bereit, den sie sanft aber ernst von sich abweiset. Maximian spannt den Bogen, der Pfeil sucht sein Ziel, aber wir sehen ihn nicht fliegen, wir sehen die Heldin nicht sinken. Hemling wollte uns den Anblick des Untergangs der frommen königlichen Jungfrau ersparen, und begnügte sich, nur die nächste Nähe des schmerzlich schönen Augenblicks anzudeuten.

Auf dem einen Giebelfelde erblicken wir Ursula, wie die katholische Kirche sie als Schutzheilige der Kindheit und der reinsten Unschuld noch jetzt verehrt. In himmlischer Schönheit und hoher

Anmuth steht sie da und breitet den Königsmantel weit über ihre Jungfrauen aus, die vertrauensvoll zu beiden Seiten sich ihr anschmiegen. Die Taube schwebt über ihr, und der ewige Vater nebst dem Sohne, drücken die Krone des Märtyrthums ihr auf das lichtumstrahlte Haupt. In jedem der vier kleinen Medaillons auf dem dachförmigen Deckel des Reliquienkastens ist ein wunderlieblicher Engel abgebildet, der mit Saitenspiel das Lob der Heiligen feiert.

Das zweite Giebelbild zeigt uns die Königin der Himmel, Maria, mit dem Kinde im Arm, welches einen Apfel und eine Blume den zu ihren Füßen knieenden Ursulinernonnen hinreicht.

Jedes dieser Gemälde, im Ganzen, wie in den Einzelheiten, vereint in verhältnißmäßig sehr kleinem Raume die unbeschreiblichste Anmuth, die vollendetste Ausführung, mit unübertroffner Wahrheit; und der Reichthum der Erfindung in allen diesen mannichfaltigen fast unzählbaren Gruppen übertrifft allen Glauben.

Außer diesen Gemälden Hemlings in Brügge, bewahrte uns ein günstiges Geschick noch manches seiner unschätzbaren Werke in andern Städten.

Herr von Bettendorf in Aachen besitzt in seiner reichhaltigen Sammlung deren mehrere, einigen unter diesen giebt die frühe Zeit ihrer Entstehung ein um so höheres Interesse, da wir in ihnen des Meisters Beginnen auf seiner späterhin so glorreich vollendeten Bahn deutlich erkennen, andere zeigen ihn uns am Ziele derselben. Zu Letztern gehört eine Darstellung des Propheten Elias. In einer von Hemlings köstlichsten Landschaften, das Haupt auf die Hand gestützt, ruht der kräftig schöne Alte mit langem ehrwürdigen Bart, dessen Gesichtszüge, mit denen des heiligen Christophs auf einem andern in der Boisseréeschen Sammlung befindlichen Gemälde von Hemling, eine auffallende Aehnlichkeit zeigen. Ein schön beschwingter neben ihm stehender Engel in weißem Gewande legt ihm die Hand auf die Schulter, um ihn zur Wanderung in die Wüste aufzufordern. Der Alte schläft, die leise Berührung erweckt ihn nicht gleich, aber die Seele ist schon im Erwachen, die Erscheinung des himmlischen Boten schwebt wie ein Traumgesicht ihr vor. Weiterhin, in einem entfernteren Grunde der Landschaft und durch die Ferne verkleinert, erblicken

wir den Propheten noch einmal den fernen Gebirgen einsam zuwandernd.

Die Feier des Osterlamms in einer israelitischen Familie ist der Gegenstand des zweiten der oben erwähnten Gemälde und gehört zu dem vollendet Herrlichsten, was von Hemling bis auf unsre Zeit gekommen ist. An dem gedeckten Tische, auf welchem nach dem jüdischen Gesetze neben dem Osterlamm auch Brod, grüne Blätter und einige Becher sich befinden, steht der in orientalischer Tracht vornehm und prächtig gekleidete israelitische Hausvater, im Begriff das Osterlamm zu zerlegen. Neben ihm ein nicht minder reich geschmückter Greis mit langem ehrwürdigen Barte. Ein jüngerer Israelit, ebenfalls in reicher festlicher Kleidung, steht neben diesem, den Reisestab in den Händen, nach dem Ritus der Juden bei diesem zum Andenken der Auswanderung aus Egypten gestifteten feierlichen Mahl, welches stehend und gleichsam reisefertig genossen werden muß. Zwei Frauen stehen noch auf der andern Seite neben dem Hausvater; beiden sieht ein hinter ihnen stehender Mann über die Schultern weg, und ein die Aufwartung bei der Tafel besorgender Knabe

tritt zur halb geöffneten Thüre hinein, durch welche man hinaus ins Freie blickt. Eine Darstellung der Marter des heiligen Erasmus, so trefflich sie gemalt ist, konnte ich, wegen der Abscheu erregenden Widerwärtigkeit des Gegenstandes, nicht genau genug betrachten, um hier viel darüber zu sagen. Hoffnung und fromme Ergebung sind im Gesichte des Märtyrers vortrefflich ausgedrückt, außerordentlich gefühlvoll gedacht und herrlich ausgeführt das schöne bleiche Profil eines hinter dem Heiligen stehenden jungen Kriegers, der, von Abscheu ergriffen, den Blick abwendet, und eines andern neben ihm, der den Schauder, den er empfindet, verhehlen möchte und sich zurück zieht, um das Gräßliche nicht zu sehen.

Herr von Liewersberg in Köln besitzt in seiner Sammlung acht alte auf Goldgrund gemalte Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, aus der frühesten niederrheinischen an den Meister des Dombildes in Köln sich anschließenden Zeit, in welcher der starre steinerne Styl der byzantinischen Schule vor dem warmen Hauch ächten Lebens sich aufzulösen begann. Aus einigen dieser Tafeln geht nun Hemlings frühere Bildung nach den Mustern dieser

Schule auf das deutlichste hervor. Vor allen aus einem, welches die Gefangennehmung Christi darstellt. Judas steht etwas hinter seinem Herrn, als wolle er selbst im Momente, da er den verrätherischen Kuß ihm giebt, sich noch vor dessen Augen verbergen. Ein Gerichtsdiener ergreift den Heiland bei der Brust, ein andrer faßt sein Gewand um ihn fortzuziehen, während Petrus über Malchus das Schwert schwingt. Alles dieses geht im Vorgrunde ziemlich auf einer Linie vor; hinter derselben erblickt man das empörte, mit Schwertern und Stöcken bewaffnete Volk. Eine gleiche Anordnung des nämlichen Gegenstandes, nur freier und mit größrer Wahrheit behandelt, finden wir auf einem Gemälde Hemlings beibehalten, welches, aus seiner früheren Zeit stammend, sich in Köln in der Sammlung des Herrn Pastors Fochem befindet. Freilich sind Hemlings Gestalten edler, lebendiger, grandioser, das Kolorit wahrer und kräftiger, Schatten und Licht ausgesprochner und besser verschmolzen, als bei dem alten niederrheinischen Maler, doch die Komposition ist augenscheinlich jener nachgebildet.

In Löwen, wo Hemling späterhin höchst wahr-

scheinlich längere Zeit lebte, befindet sich noch eine aus mehreren Abtheilungen bestehende Reihefolge seiner Gemälde. Die Anordnung des mittelsten Bildes, einer Darstellung der Einsetzung des Abendmahls, gehört wieder ursprünglich einem jener acht Gemälde des Herrn Liewersberg in Köln. Christus sitzt an der Mitte der Tafel, ihm zu beiden Seiten zwei Apostel, gegen ihm über noch zwei, und drei an den beiden schmalen Ecken des Tisches. In der obern Abtheilung über dieser ist der Märtyrer-Tod des heiligen Erasmus dargestellt. Die untere Abtheilung ist wieder dreifach zertheilt. In der Mitte sind die Jünger von Emaus abgebildet, zu beiden Seiten, betend auf den Knieen, die Familie des Donators.

Diese Gemälde hängen so hoch, daß es schwer wird, sie von unten deutlich genug zu erkennen, um in alle ihre Einzelheiten einzugehen; doch der Direktor der Zeichen-Akademie in Löwen, Herr Professor Geets, hat es sich möglich gemacht, sie in der Nähe zu sehen. Nach seinem gewiß sehr gültigen Urtheile ist die Zeichnung lobenswerth und in Allem der Natur getreu; die Köpfe ausdrucksvoll, der des Judas besonders charakte-

ristisch, der edle Kopf des Heilands höchst vollendet, und wahrhaft göttlich zu nennen. Das Kolorit ist frisch, angenehm und der Natur gemäß, die Schatten sind klar und verschmolzen; die Ausführung gleicht in allen Einzelheiten der feinsten Miniatur, und nirgend zeigt sich eine Spur ängstlicher Kleinlichkeit oder manierirten Wesens.

Dieses Urtheil gilt nicht nur von diesen, sondern von allen Werken Hemlings, nur die Jünger von Emaus, in dieser Reihefolge von Gemälden, machen hierin eine Ausnahme. Diese sind schwach, und tragen keine Spur seiner gewohnten Meisterschaft. Wahrscheinlich wurden sie von Hemling nur angelegt, und er mußte vielleicht bei seiner schnellen Abreise von Löwen nach Spanien das Bild unvollendet lassen, welches dann einem andern Künstler zur Vollendung übergeben ward.

Freilich läßt es sich nicht mit Gewißheit behaupten, daß Hemling in einem schon ziemlich hohen Alter nach Spanien gereiset sey, und dort das Ende seiner Tage gefunden habe, doch sind viele Gründe vorhanden, die es als höchst wahrscheinlich ansehen lassen, und ich kenne keinen einzigen, der diese Wahrscheinlichkeit widerlegte.

Den bedeutendsten Beweis für Hemlings Aufenthalt in Spanien gewährt uns Don Alonzo Ponz, Sekretär des Königs und der Akademie von St. Ferdinand, in seiner Viage de Espano, en quo se da noticia de les cosas mus apréciables y dignas de saberse gue hay en ella. Von dieser Reisebeschreibung erschien zu Madrid in den Jahren 1776 bis 1794 eine zweite Ausgabe in Octav in achtzehn Bänden mit Kupferstichen.

Don Alonzo Ponz spricht in diesem Werke mit ziemlicher Ausführlichkeit von dem Karthäuserkloster Miraflores nahe bei Burgos. Zu diesem Kloster lieferte, zufolge seiner Erzählung, ein deutscher Baumeister im Jahre 1454 den Plan, und erhielt dafür 3350 Maravedis. Dieser Baumeister hieß Johann von Köln, und war mit dem Bischof von Karthagena, Don Alonzo, bei dessen Rückkehr vom Baseler Konzilium nach Spanien gekommen. Ihm folgte Garcias Fernandez de Matienzo als Baumeister, und diesem Simon, der Sohn Johanns von Köln.

In dem Chor dieser Karthause fand Don Alonzo Ponz einige sehr alte Gemälde an einem Altar, deren hohe Vortrefflichkeit seine ganze Auf-

merksamkeit rege machte. Sie stellten Epochen aus dem Leben Johannes des Täufers dar, welches Hemling, wie bekannt, oft und mit ausgezeichneter Liebe behandelte, wahrscheinlich weil er diesen seinen Namensheiligen besonders verehrte. Don Alonzo Ponz fühlte sich durch den edlen Ausdruck der Gestalten, die hohe Vollendung jeder Einzelheit, und die seltne Pracht der noch ganz frisch erhaltnen Farben dieser Gemälde höchlich angezogen. Er bemühte sich um Nachricht von dem Meister, der in früher Zeit so Hohes vermochte, und fand bald was er suchte in dem Archive des Klosters Miraflores.

Ein Maler, Juan Flamenco, (Johann der Flamänder,) heißt es darin, hat diese Gemälde im Jahr 1496 begonnen, und im Jahr 1499 vollendet. Er erhielt dafür, außer den dazu nöthigen Holztafeln, die ihm vom Kloster geliefert wurden, noch 26735 Maravedis für sich und seine Gehülfen.

Nun aber ist außer Hans Hemling in jener Zeit kein niederländischer Maler bekannt, der die Lobsprüche verdienen konnte, welche Don Alonzo Ponz jenen Gemälden in Miraflores giebt; der

Vornamen des Meisters, die Wahl des Gegenstandes, die Eigenschaften, welche vorzugsweise an jenen Tafeln gerühmt werden, Alles dient dazu, uns in der Vermuthung zu bestärken, daß Hemling sie wirklich malte. Vielleicht haben selbst die eben erwähnten deutschen Baumeister, Johann, oder dessen Sohn Simon von Köln, Hemling früher gekannt und seinen Ruf nach Spanien veranlaßt. Auch ist es sehr denkbar, daß der junge Philipp von Spanien bei seiner Huldigung als Herzog von Brabant, welche in Löwen selbst im Jahr 1494 vor sich ging, den berühmten Hemling dort kennen lernte und ihn mit sich nach Spanien führte, einem Lande, wo auch späterhin die Meister seiner Schule in hohen Ehren gehalten wurden.

Gewiß hatte der um das Jahr 1439 geborne Hemling schon ein bedeutendes Alter erreicht, als er die Reise nach Spanien unternahm, um dort im Jahr 1499 vielleicht sein letztes Werk in der Karthause von Miraflores zu vollenden. Seine Rückkehr in die Heimath ist nicht denkbar, und wahrscheinlich fand seine Asche unter den Pinien von Miraflores ihre Ruhestätte, neben den Gräbern der stummen Brüder, deren ewigem Schweigen

geweihten Wohnsitz er schmückte. Auch seine Gemälde existiren schwerlich noch in Miraflores; Plünderung, Feuer und Schwert haben seit Don Alonzo Ponz Reise oft dort gewüthet, man weiß gewiß, daß ein französischer General im letzten Kriege den Befehl gab, das Kloster anzuzünden, und wenn gleich die festen alten Mauern vielleicht damals widerstanden, wie vernichtend mögen nicht dennoch die letzten innern Unruhen in ihren Ruinen gewaltet haben.

Bis jetzt war in diesen Blättern von Gemälden Hemlings die Rede, welche theils die Niederlande, theils südlichere Gegenden bewahren, doch auch die Boisseréesche Sammlung in München besitzt eilf Tafeln dieses hohen Meisters, deren Anblick Jedem die Wahrheit alles dessen verbürgt, was zum Lobe der übrigen gesagt werden kann.

Zwei Flügelbilder in dieser Sammlung, zu denen das Mittelbild fehlt, bildeten mit diesem wahrscheinlich einen auf das Abendmahl Bezug habenden Zyklus. Auf dem ersten derselben erblicken wir den Patriarchen Abraham, stolz und kühn tritt er an der Spitze seines Haushalts dem Könige Melchisedeck entgegen; Kinder und Kindes-

kinder, ein unabsehbarer Zug, bilden zu Roß und Wagen sein Gefolge, einer seiner Söhne, reich gewapnet, steht neben ihm. Abraham, noch in kräftigem Mannesalter, mit braunem Haar und schönem Bart, in reicher kriegerischer Tracht, berührt nur mit der Hand den helmartigen Kopfschmuck, um den König zu begrüßen, der, glänzend in orientalischer Pracht, vor dem frommen Helden das Knie beugt, indem er ihm zum Pfande freundlicher Gesinnungen Brod und Wein entgegen bringt. Die zweite Tafel zeigt uns den die Israeliten vom Hungertode errettenden Manna-Regen, doch scheint der Meister mit poetischem Geist dieses Wunder mehr symbolisch ergriffen zu haben; denn nirgend auf diesem Bilde ist eine Spur von einer durch wirklichen Mangel erzeugten Begier zu erblicken, nirgend drängt und stößt sich das sammelnde Volk, wie man wohl sonst es auf Darstellungen dieses Wunders zu sehen gewohnt ist. Die Ueberzeugung, sichtbar unter dem unmittelbaren Schutz des Königs der Könige zu stehen, verdrängt für den Moment das Gefühl irdischen Bedürfens. Sehnen und Fürchten, Unmuth und Sorge sind verschwunden und frommes Vertrauen

erwärmt jedes früher trostlos verzweifelnde Herz. Darum gleicht das Ganze eher einer religiösen Feier als dem Abhelfen einer drückenden Noth, denn der Anblick des Wunders allein erhebt schon diese Menschen über sich selbst und über das Leben auf Erden. Flammend bricht die Morgenröthe auf dieser Tafel der glühend heißen Wüste hervor, in einem, jeden sonst nur denkbaren Farbeneffect übertreffenden Glanz; und doch erbleicht dieser Glanz vor dem Gluten-Meer, aus welchem auf diesem nämlichen Bilde Jehova stralend vom Himmel auf sein Volk herabblickt. Der Effekt des Lichts ist blendend im bestimmtesten Sinne des Worts, und ich zweifle, ob je ein Maler etwas Aehnliches hervorbrachte. Der Hintergrund der südlichen Landschaft erhebt sich terrassenartig und überall in der Ferne treten die Israeliten aus Höhlen und Gebüschen hervor, die ihnen bei nächtlicher Zeit ein Obdach gewährten. In feierlicher Stille sammlen einige den Segen des Himmels, andre vergessrn in frommem Gebet der Gabe, um dem Geber zu danken, dessen Glorie sie umstrahlt. Vier das Manna sammelnde Figuren im Vorgrunde künden sich durch Tracht, Anstand

und Gestalt als Fürsten des Volkes an. Die eine von ihnen, eine reich gekleidete Frau von sehr edlem Ansehen, steht hoch und schön zur linken Hand des Gemäldes; sie trägt ein rothes goldgesticktes Gewand, darüber einen durchsichtigen Flor, auf dem Haupt einen weißen Turban, dessen Ende schleierartig herabfällt, und unter dem Kinn durchgehend wieder an den Turban befestigt ist. Ein neben dieser Frau stehendes Kind hebt bittend die Händchen zu ihr auf, doch sie, von der Feierlichkeit des Moments ergriffen, scheint ihm Schweigen zu gebieten. Ein sehr edler schöner Mann, in reichem orientalischen Schmuck, sammelt neben ihr, tief zur Erde gebückt, das Himmelsbrod; neben ihm steht eine andre sehr anmuthige weibliche Figur, mit einem geschmackvoll geordneten turbanartigen Kopfputz. In einiger Entfernung im Mittelgrunde zeigt sich eine dieser ähnlichen Gruppe, welcher sich die ganz kleinen Figuren im Hintergrunde anschließen.

Ein großes Gemälde Hemlings in dieser Sammlung, eine seiner Epopeen, vielleicht die reichhaltigste welche er je malte, pflegten die ehemaligen Besitzer gerne nur nach und nach theilweise den

Kunstfreunden zu zeigen, und selbst so ist es schwer, jede der vielen mannichfaltigen Gruppen auf dieser Tafel vollkommen aufzufassen, obgleich alles klar und folgerecht neben einander steht, nirgend Verworrenheit das Auge blendet.

Dieses Bild für sich allein bildet eigentlich eine ganze Gallerie, welcher man viele Tage weihen möchte. Es ist eine wahre Fundgrube für Maler, welche um Stoff und Komposition zu ihren Gemälden verlegen sind, denn aus jeder dieser Gruppen könnten eben so viele Meisterwerke entstehen, ohne etwas anderes als den Maasstab derselben zu verändern. Man sagt, daß fünfzehnhundert verschiedene Gestalten auf dieser Tafel sich entdecken lassen, der Augenschein bekräftigt die Möglichkeit der Behauptung, doch wer vermöchte hier nachzuzählen!

Dieses Bild ist kaum eine Landschaft zu nennen, es ist die treuste Abbildung des Lebens und der Welt, ihrer Herrlichkeit und Pracht, ihrer Mühe und Arbeit. Dem ungewaffneten Auge kaum sichtbar stehen die weisen Könige des Morgenlandes im fernsten Hintergrunde, jeder auf seinem Berge, den wunderbaren Stern beobachtend. Sie ziehen

herab, sie kommen näher und näher zu Lande, auf Strömen, wir sehen ihren ganzen Weg, ihr ganzes reiches Gefolge. Auf dem Kalvariberg sehen wir sie, wie auch die Legende es erzählt, alle drei, wenn auch auf verschiednen Wegen angelangt, im nämlichen Moment zusammen treffen. Sie erkennen einander, sie erblicken Jerusalem zu ihren Füßen liegen, und eilen nun vereint weiter. Wir sehen sie auf Brücken über breite Ströme ziehen, wir sehen sie bei Herodes einkehren, der ihnen den Weg nach Bethlehem bezeichnet. Dazwischen geht das Leben der Bewohner des Landes, welches sie durchziehen, immerfort den gewohnten Gang; die Leute säen, erndten und tragen das Korn zur Mühle. Wanderer beleben die Straßen, Hirten und ihre Heerden die Felder; wir sehen Städte, Dörfer, Ströme, Paläste, in einer in Frühlings-Reiz grünenden und blühenden Gegend. Im Vorgrunde endlich erblicken wir die Könige am Ziel, seitwärts eine unbeschreiblich reizende Gruppe von Hirten, denen Engel das Heil der Welt verkünden. Dann erblicken wir die heilige Familie auf der Flucht nach Egypten, wir sehen die Krieger des Herodes, welche von den

Landleuten, denen sie begegnen, den Weg der Flüchtigen zu erforschen suchen; es folgt der Kindermord zu Bethlehem, und so nach und nach alle Hauptepochen des Lebens und Leidens Christi bis zu dem Momente, wo er vor den Augen der anbetenden Jünger von einem Hügel aufwärts zum Vater schwebt. Nun folgt die bei Gelegenheit des in Herrn Pastor Fochems Sammlung befindlichen Manuskripts erwähnte Ausgießung des heiligen Geistes über die um die Mutter ihres Herrn versammelten Jünger, und seitwärts zur rechten Hand mehrere Hauptzüge aus dem Leben derselben, wie die Legende unter dem Namen ihrer sieben Freuden und sieben Schmerzen sie auf unsre Zeiten brachte; zuletzt ihr frommer schöner Tod, in der Mitte der Jünger ihres göttlichen Sohnes. Man müßte diesem Bilde ein eignes Buch weihen, um jede seiner zahlreichen und mannichfaltigen Darstellungen gehörig zu würdigen und zu beschreiben. Alle diese viele hundert, oft kaum einen Zoll hohe Figürchen, bewegen sich, gruppiren sich, in unbeschreiblicher Wahrheit, keinem fehlt es an Ebenmaas und Ausdruck, alle, bis in die kleinsten Einzelheiten, der Gewänder, der Haare, sind

ausgeführt wie die feinste Miniatur. Nichts ist bunt, verworren oder kleinlich und das Ganze dieses wunderbaren Bildes reine Harmonie und unaussprechliche Wahrheit.

Minder umfassend, aber nicht minder erfreulich, ist ein aus drei Tafeln bestehendes kleines Altargemälde Hemlings in dieser Sammlung, dessen Hauptfiguren höchstens eine Elle hoch sind. Das Mittelbild zeigt uns ebenfalls die drei Könige zu den Füßen des göttlichen Kindes. Die Mutter sitzt in der Vorhalle eines verfallnen edlen Gebäudes, von Tauben umflattert, von Blumen und duftigen Kräutern in südlicher Fülle umblüht; vor ihr die würdigen bärtigen Gestalten der in Demuth anbetenden Weisen des Morgenlandes. Doch so sehr dieses schöne Gemälde, allein gesehen, Jeden entzücken müßte, so wird dessen Zauber dennoch von der höheren unaussprechlichen Schönheit der beiden zu demselben gehörenden Flügelbilder übertroffen.

Johannes der Täufer, eine sehr edle, leicht mit Fellen bekleidete Gestalt, steht auf dem ersten derselben, das weiche schneeweiße Lamm im Arm, ernst vorwärts blickend, am Rande eines hell und

klar durch üppig wachsende Blumen und Kräuter hinrieselnden Felsbaches. Man hört das Plätschern der kleinen krystallhellen Wellen, man sieht auf dem sandigen Grund die Fischchen zwischen bunten Kieseln spielen. Eine schöne Lilie sproßt neben dem Heiligen aus dem Grase auf, und überhaupt trägt jede Pflanze, jede Blume des Vorgrundes den eigenthümlichen Charakter. Kein Zug dieses köstlichen Gemäldes, der nicht voll zarter und ernster Andeutungen einer nahen, die Welt beglückenden Zukunft wäre. Das ahnende Erwarten derselben spricht sich vor Allem in dem schönen, edlen, ausdrucksvollen Kopf des Heiligen aus, doch auch allem Uebrigen lieh hier der begeisterte Künstler eine jedem Volke verständliche Sprache.

Noch ist die Sonne nicht aufgegangen, noch fehlt ihr belebendes Licht, aber die ganze herrliche, reich blühende Gegend schwimmt im rosigen Schimmer einer Morgenröthe, die den schönsten heitersten Tag verspricht; neben dem Heiligen auf einem Felsenstück sitzt ein Eisvogel, der Verkündiger guter Zeit. Im Bache, dicht am Ufer, eilt eine schöne kleine Schlange hinter einer Eidechse

her; in vielen Gegenden ist dieses kleine Thier als Vorläufer der Schlangen allbekannt, und wenn man, von den schädlichen Eigenschaften einiger Schlangen abgesehen, sich erinnert, daß auch im alten Testament Christus durch die erhöhte eherne Schlange vorgebildet ward, deren Anblick Sterbende gesund machte, und daß Johannes sein Verkünder ist, so erscheint diese ganz natürlich herbeigeführte Allegorie so sinnreich, als eine des Alterthums. Und dieses Bild gewährt deren noch viele.

Auf dem zweiten Flügelbilde, dem herrlichsten unter diesen dreien, ward das klare Bächlein der vorigen Tafel zum breiten reißenden Strom, der, aus dem Hintergrunde zwischen hohen Felsenufern daher strömend, und im Vorgrunde zu beiden Seiten von noch gewaltigern Felsen begränzt, den größten Theil des Raumes ausfüllt. Der fromme Riese Sanct Christophorus schreitet fast mitten in den schäumenden Wogen mühsam fort; im purpurrothen aufgeschürzten Gewande, auf seinen mächtigen Stab gelehnt, blickt er nach dem wundersamen Kinde auf seiner Schulter um, dessen unbegreifliche Schwere ihn beinahe niederdrückt.

Sanct Christoph ist keines jener aufgedunsenen Wolkenbilder, wie sie die allerneuste Kunst uns zuweilen zeigt, er ist ein wirklicher Riese, mächtig und stark, und Jeder sieht deutlich, daß keine natürliche Last solcher Art diesen kräftigen Sehnen und Muskeln zu schwer werden konnte. Der Ausdruck freundlicher Verwunderung in dem frommen treuherzigen Gesicht des Riesen ist höchst anziehend; doch wahrhaft göttlich groß, bei aller kindlichen Anmuth, ist der junge, etwa drei Jahr alte Christus. Das lichte Köpfchen von himmlischer Glorie umflossen, hebt er die erhobne Rechte gen Himmel, indem er die ernsten Worte ausspricht: — „Du trägst den Herrn der Welt.“ — Oben auf dem hohen Felsenufer steht eine Einsiedelei, der sie bewohnende Eremit vernahm das Geräusch auf dem Wasser, er eilte hinaus und steht über die Felsenwand gebogen, sein schwaches Lämpchen hinaushaltend. Aber im nämlichen Moment steigt die Sonne in siegender Pracht aus dem unabsehbaren Wellenbette. Der Strom wird zum Lichtmeer, und die erfreute Welt, strahlend im Glanze des Himmels, bedarf nicht mehr des künstlichen schwachen Lichts des in der Dämmerung Wohnenden.

Kein Miniaturbild, kein berühmtes Kabinetsstück der fleißigsten niederländischen Meister späterer Zeit, kann bis in die kleinsten Einzelheiten zarter und vollendeter seyn als diese unbeschreiblich herrlichen Bilder bei möglichster Großheit der Zeichnung und des Ausdrucks, und bei der blendendsten Farbenpracht es sind. Sie sind ein Juwel, ein Kleinod, dessen Glanz man gesehen haben muß, um daran zu glauben.

Außer diesen sechs Gemälden Hemlings besitzt die Boisseréesche Sammlung von diesem Meister noch eine Auferstehung Christi, drei Fuß fünf Zoll hoch, einen Evangelisten Johannes von derselben Größe, und, grau in grau gemalt, eine heilige Katharina und eine heilige Barbara. Jedes derselben ist seiner würdig, doch eile ich an ihnen vorüber zu dem göttlichsten erhabensten Christuskopf, der je einem Sterblichen vorgeschwebt hat und von ihm dargestellt wurde.

Minder jugendlich aufgefaßt, könnte er für einen Gott Vater gelten, doch den Ausdruck desselben, diesen innigen Verein göttlicher Hoheit und unendlichen Erbarmens der ewigen Liebe sprechen Worte nicht aus. Ehrfurchtsvolle Schauer

ergreifen Jeden vor diesem wunderbaren Bilde; Unedles oder Gemeines in seiner Nähe nur zu denken, muß unmöglich seyn, denn die wunderklaren leuchtenden Augen blicken uns in die tiefsten Tiefen der Seele, mit fast strafendem Ernst. Die höchste Schönheit des zum vollkommensten Mann herangereiften Jünglings tritt hier uns entgegen, obgleich wir dabei die Unmöglichkeit fühlen, dieser Gestalt irgend im Leben zu begegnen, denn sie ist die eines jugendlichen Gottes, für menschliche Leiden und Freuden, selbst für menschliche Tugend zu erhaben.

Wie dieses wunderbare Bild gemalt ist, bleibt ein Räthsel; je länger man es betrachtet, je lebendiger wird es; man lobt ja das Wasser eines Diamanten, ich möchte diesen Ausdruck borgen, indem ich von den Augen dieses Christus spreche; nie, selbst nicht in der Natur, meine ich ähnliches gesehen zu haben.

Uebrigens gleicht dieser Christuskopf auf das genaueste dem hundert und fünfzig Jahre nach Christo bereits in der Kirche angenommenen Typus desselben. Das Bild, über welches der Papst noch alljährlich in Rom die Weihe ausspricht, so wie

alle alten Christusbilder der neugriechischen Schule tragen dieselben Züge, ja selbst das dunkle furchtbare Haupt auf dem Schweißtuch jener heiligen Veronika, welche Goethe uns als den höchsten Gipfel byzantinischer Kunst im ersten Heft seines Werks über Kunst und Alterthum so anschaulich darstellt. Ich habe diese beiden Gemälde mit einander lange und aufmerksam verglichen, und es läßt sich nicht wegleugnen, jenes medusenartige braune Haupt, in aller seiner wundersamen Verzogenheit, zeigt dennoch die höchste Aehnlichkeit mit dieser schönen Gestalt in der höchsten Blüthe jugendlicher Kraft.

Die Traditionen von der eigentlichen Gestalt des Heilands sind vielfältig und auf mannichfache Weise bis auf unsre Tage gekommen. Die merkwürdigsten derselben hat Johann Reiske, Rector zu Wolfenbüttel, im Jahr 1685 gesammelt, und ihnen unter dem Titel de imaginibus Jesu Christi ein gelehrtes und gründliches Werk gewidmet. Einige dieser Beschreibungen scheinen mit so ächt physiognomischem Sinn und mit so individuellen Zügen aufgefaßt, sie stammen aus so grauer, den Tagen Christi naher Vorzeit, sie tragen so ganz

den Stempel einfacher Wahrheitsliebe, daß es beinahe unmöglich wird, ihnen in der Hauptsache allen Glauben zu versagen, wenn gleich sich Gründe finden, die es mehr als zweifelhaft machen, daß zum Beispiel folgender Brief gerade vom Consul Lentulus geschrieben sey, welcher fünf und zwanzig Jahre nach Christi Geburt lebte, und ihn persönlich gekannt haben konnte. Ich lasse diesen Brief um so lieber hier folgen, als er die Hauptzüge des Hemlingschen Christuskopfes weit besser beschreibt als ich es vermöchte.

Brief des Consul Lentulus.

Es hat sich bei uns hervorgethan und lebt noch ein Mensch von vielen Tugenden, den man Jesus nennt, welcher von vielen Leuten ein Prophet der Wahrheit, von seinen Jüngern aber Sohn Gottes genannt wird. Dieser erwecket die Todten und heilet die Kranken. Er ist ansehnlich, lang von Wuchs und von solchem Ansehen, daß ihn Jedermann liebet und fürchtet. Er hat bräunliche Haare, wie die Farbe einer reifen Haselnuß, oben glatt und dunkel, doch unten zu etwas kraus und heller um die Schultern, auf dem Haupte getheilt, nach Art der Nazaräer;

eine freie Stirn und munteres Angesicht, ohne Runzeln und Flecken, mit einer mäßigen Röthe geziert; Nase und Mund sind ohne Tadel, sein voller Bart, dem Hauptharre ähnlich, ist nicht lang und in der Mitte gespalten. Er ist aufrichtigen und beständigen Gesichts, von großen klaren Augen, entsetzlich wenn er bestraft, liebreich und sanftmüthig wenn er ermahnt, fröhlich, doch mit einem anständigen Ernst; man hat ihn niemals lachen gesehen, wohl aber zum öftern weinen; er spricht wenig, aber Alles mit Ansehn; seine Gestalt ist vortrefflich vor allen Menschenkindern.

Auf höchst überraschende Weise fand ich in Berlin, in der nämlichen reichen Sammlung, welche auch die unschätzbaren Seitentafeln des Gentner Gemäldes von van Eyck besaß, und jetzt in dem dort neu erbauten Museum aufgestellt ist, den deutlichsten Beweis, daß Hemling, durch jene alte Beschreibungen geleitet, seinen wunderbaren Christus malte. Für diesen Beweis nämlich mußte ich einen Christuskopf ansehen, den ich dort fand mit folgender Unterschrift. **Johes de eyk me fecit et apleivit anno 1438. 31. January AAE. IXH. XAN. Primus et Novissimo.**

Dieser Kopf, der auch ohne die Unterschrift für eines der Meisterwerke Johann van Eycks gelten müßte, schien mir jenem von Hemling so durchaus ähnlich, daß ich ihn für den nämlichen gehalten hätte, ohne die Kruste von Kerzendampf und Staub, welcher ihn noch verdunkelt, da hingegen der, welchen die Herren Boisserée besaßen, von allen jenen Unbilden befreit, in blendender Frische der Farben strahlt, als käme er eben von der Staffelei. Wahrscheinlich würde sich mancher Unterschied zwischen beiden Gemälden entdecken lassen, wäre es möglich sie neben einander zu stellen, doch so dünkte mir die Aehnlichkeit täuschend, nur daß mir das Berliner Gemälde bei genauer Betrachtung minder groß vorkam als das der Boisseréeschen Sammlung. Jedes dieser Gemälde ist zu vortrefflich, zu sichtlich und unwiderleglich von Meisterhand, als daß man eines für die Kopie des andern halten könnte, und so ist denn nur denkbar, daß das nämliche Ideal, aus alten Traditionen und Bildern geschöpft, beide große Meister zu höchst ähnlicher Darstellung ihres göttlichen Gegenstandes begeisterte.

Quyntin Meßis.

Kein freundlicher Stern leuchtete der Geburt und der Kindheit des armen Quyntin; Dunkelheit und Armuth empfingen ihn, als er um das Jahr 1450 zu Antwerpen ins Leben trat. Sein Vater, ein armer Handwerker, starb, da Quyntin als unmündiges Kind diesen Verlust noch nicht zu empfinden vermochte, und seine Mutter erzog ihn unter Kummer, Mangel und Sorgen, bis er kräftig genug schien, um bei einem Handwerker die Lehrjahre antreten zu können. Sie brachte ihn in dieser Absicht zu einem Schmied, wahrscheinlich weil auch sein Vater dieses Gewerbe betrieben hatte; dort wuchs er vollends heran, bei schwerer Arbeit und grober Kost, theilte, sobald er es vermochte, den sauer erworbnen kärglichen Lohn mit seiner Mutter, die mit ihm Haus hielt,

und die er herzlich liebte und ehrte, und führte so ein dunkles, kümmerliches Leben, bis in sein zwanzigstes Jahr.

Die schwere Arbeit am Ambos mochte dem von der Natur einer höhern Bestimmung geweihten Jüngling wenig zusagen; das mühevolle Leben, die gewaltige körperliche Anstrengung, zu welcher kindliche Liebe ihn trieb, griffen ihn heftig an, seine Kräfte erlagen und er fiel in eine tödtliche Krankheit. Lange lag er schwer und gefährlich krank in der ärmlichen Hütte seiner trostlosen Mutter, die nun, da sie ihrer einzigen Stütze beraubt war, nicht mehr wußte, wie sie für sich und ihren Sohn nur das Nothdürftigste herbeischaffen sollte, so daß Beide Mangel und Noth litten. Jugend und eine unverdorbne Natur halfen ihm zwar endlich die Todesgefahr überwinden, doch mußte er noch Mondenlang das Bette hüten, und der Anblick seiner darbenden Mutter, das Gefühl ihr noch lange nicht helfen zu können, quälten ihn unablässig, mehr als Krankheit oder Schmerz, und brachten ihn fast zur Verzweiflung. Freunde, Verwandte, Bekannte, die seinem Schmerzenslager mitleidig nahten, bat er unab-

lässig, ihm einen Erwerbsquell anzuweisen, den er in seiner gegenwärtigen Lage zur Erleichterung häuslicher Noth ergreifen könne, doch niemand wußte Rath.

Es war eben um die lustige Fastnachtszeit, und mancherlei Gebräuche und Lustbarkeiten waren in jenen Tagen, besonders bei den unteren Ständen, im Schwange, von denen unsre verfeinerte Sitte nichts mehr weiß. So war es denn auch damals in den niederländischen Städten Gebrauch, daß in dieser Zeit allgemeiner Fröhlichkeit die Armen und Schwachen, welche in den Hospitälern verpflegt wurden, in den Straßen von Haus zu Haus zogen, eine große aus Holz geschnitzte und mit bunten Lappen behangene Puppe mit sich herumführten, und den Kindern buntbemalte Bilderchen schenkten, von deren Eltern sie dafür mit mancherlei Gaben wieder erfreut wurden. Diese Bildchen, deren man zur Vertheilung eine sehr große Anzahl bedurfte, bestanden aus illuminirten Holzschnitten, und glücklicher Weise kam endlich einer von Quyntins Freunden auf den Einfall, ihm zum Anmalen dieser Holzschnitte, als zu einem Erwerbszweige zu rathen, dem auch

wohl ein Kranker vorstehen könne. Um zu begreifen, wie Quyntins Freund gerade auf diesen, dem Handwerk des Hufschmieds so entgegengesetzten Gedanken verfallen konnte, müssen wir wohl annehmen, daß Quyntin ohnehin schon in gesunden Tagen sich und seine Freunde durch rohe Kunstversuche zu ergötzen pflegte, eine Voraussetzung, die überdem sehr natürlich scheint, da angebornes Kunsttalent, auch bei dem schwersten Druck der Aeußerlichkeiten, sich immer ans Licht drängt, gleich dem auf harten Felsengrund gefallnen Samenkorn, das im Frühlingsthaue wenigstens Keime treibt, wenn gleich späterhin kein günstiger Boden die schwachen Wurzeln der edlen Pflanze in Schutz nimmt.

Der schwache, kaum genesende Jüngling folgte dankbar des Freundes wohlgemeintem Rathe, und die leichte Arbeit gelang ihm über sein Erwarten und Hoffen. Seine Fertigkeit in ihr wuchs mit jedem Tage, die Bildchen geriethen zusehends immer besser, sie gewannen immer ausgebreitetern Absatz, und Noth und Sorge waren bald aus seinem kleinen Haushalte verbannt. Beßre Pflege und Ruhe des Gemüths beförderten mächtig seine gänzliche Herstellung, so daß er nach einiger Zeit

wieder völlig zu Kräften gelangte. Doch während dem waren auch die fröhlichen Faschingstage vorübergezogen, man bedurfte der Bildchen vor der Hand nicht weiter, und Quyntin mußte sich wieder, wenn gleich mit schwerem Herzen, dem Ambose zuwenden, und der weit liebern Beschäftigung entsagen, zu der bittre Noth ihn geführt hatte.

Er lebte und hämmerte nun wieder eine Weile so fort, im dumpfbeklemmenden sehnsüchtigen Gefühl, das so oft den Frühling talentreicher Jünglinge umdüstert, die ohne Mittel und Wege dazu zu entdecken, dennoch den Trieb zum Höheren dringend in sich empfinden. Doch endlich ging ein heller Stern seinem Leben auf, der ihm wirklich der rechten Bahn zuleuchtete.

Dieser Stern strahlte in dem Auge eines sehr schönen Mädchens, und dem armen Schmiedejungen gerade ins Herz. Das hübsche Kind war nicht von so hohem Stande, daß Quyntin sich ihr nicht hätte nahen dürfen, es schien ihm auch sogar, als ob er nicht ungern würde gesehen werden, wenn nur nicht seine schmutzige Arbeitsjacke, seine vom Führen des Hammers gehärteten Hände, sein von Kohlenstaub geschwärztes Gesicht, das in niederländischer Reinlichkeit erzogne Mädchen zurück-

geschreckt hätten, dem es obendrein an Freiern und Verehrern nicht mangelte. Der arme Quyntin wußte seiner Noth vollends kein Ende, als ein artiger geputzter Gesell, ein Maler seines Handwerks, sich ernstlich um das Mädchen bewarb. Er war der Verzweiflung nahe, als eine Aeußerung der Jungfrau, die er durch die dritte Hand vernahm, ihn plötzlich wieder ermuthigte: „Wäre doch jener der Hufschmied, und Quyntin der Maler," hatte sie gesagt, und dies war ihm genug. Er ließ den Ambos stehen, warf den Hammer weg, und sich ganz der Kunst in die Arme, zu der schon längst sein innerer Genius ihn gezogen hatte.

Mit dem Eifer der Jugend, von heißer Liebe getrieben, durch schnelles seltnes Gelingen begeistert, arbeitete er nun Tag und Nacht, und, wie behauptet wird, ohne die Leitung eines Meisters zu Hülfe zu nehmen; was ihm wahrscheinlich weder seine Armuth noch der Wunsch, die Geliebte seines Herzens bald heimzuführen, erlaubten. Denn nach dem Gebrauche damaliger Zeit, in der auch die Kunst zunftmäßig betrieben ward, hätte er nicht nur ein Lehrgeld zahlen, sondern sich auch auf mehrere Jahre bei einem Lehrherrn

verdingen müssen, die er zu opfern nicht Willens war.

Durch fleißiges Studium der Natur und der vielen herrlichen Werke großer Meister, welche seine, zu jener Zeit lebensreiche und prachtvolle Vaterstadt Antwerpen schmückten, machte er in kurzer Zeit die bewundernswürdigsten Fortschritte in der Kunst, und ward um so eher berühmt, da Jedermann auch durch die schnelle Entwickelung seines Talents, und die wunderbare Umwandlung eines Hufschmieds in einen Maler in das größte Erstaunen versetzt ward. Sein schönes Mädchen belohnte ihn, wie billig, mit ihrer Hand, er führte mit ihr unter seinen Landsleuten ein langes glückliches Leben in Ehre und Wohlhabenheit, und auf allen seinen Gemälden, wo es nur irgend der Gegenstand erlaubte, lächelt uns noch immer, nach mehr als dreihundert Jahren, ihr freundliches anmuthiges Köpfchen entgegen, denn er liebte sie immerfort mit unwandelbarer Treue. Auch die Tonkunst verschönerte sein Leben; er übte sie mit großem Gelingen, und war deshalb unter seinen Landsleuten ebenfalls bekannt und geliebt. Er starb 1529 im neun und siebzigsten Jahre seines Alters. Wie hoch seine Vaterstadt ihn ehrte,

beweis't sein in Stein gehauenes Profil, an der Außenseite der Marienkirche zu Antwerpen, mit der Umschrift des bekannten Verses „Connubialis Amor etc." Auch steht unweit dieser Kirche ein mit künstlicher Eisenarbeit recht schön verzierter Brunnen, von welchem die Tradition unter dem Volke lebt, daß Quyntin Meßis ihn noch als Schmied verfertiget habe, was aber nicht glaublich ist, da er wohl schwerlich in seinem Handwerke, das er nicht liebte, und bald verließ, bis zu diesem Grade der Kunst es gebracht haben kann.

In der Ausübung seiner eigentlichen Kunst war Quyntin Meßis kein blinder Nachahmer des schon Vorgefundnen. Sein kräftiges beharrliches Gemüth bahnte sich einen eignen Weg und seine Gebilde tragen den Stempel einer ihm ganz angehörenden Originalität, die nicht ohne Anmuth ist. Die zierliche und ausgeführte Vollendung der Meister seiner Zeit konnte er sich nie ganz zu eigen machen, vermuthlich weil seine durch schwere Arbeit in der Jugend minder gefügig gewordne Hand ihm nicht erlaubte, es ihnen hierin gleich zu thun; dafür aber erfand er sich eine eigenthümliche Art, auf den Effekt hin zu arbeiten, die vor ihm Niemand weder kannte noch übte.

Sein Kolorit ist warm und kräftig, obgleich es sich mit van Eycks und Hemlings Farbenglut nicht messen kann. Mit festem herzhaften Pinsel stellte er was er wollte auf die Tafel hin; in einiger Entfernung gesehen, erscheinen seine Gemälde sogar sehr fleißig gearbeitet, wenn gleich etwas trocken und scharf gezeichnet. Der warme Ton, die anscheinende Ausführlichkeit geben ihnen einen ganz eignen Reiz, doch in der Nähe schwindet der Zauber, den ihnen die Ferne verlieh, und man findet sie im Vergleich eher etwas rauh und hart.

Eines seiner vorzüglichsten Gemälde, vielleicht das beste unter allen, eine Abnahme vom Kreuz, befand sich zu Karl von Manders Zeiten in der Marien-Kirche zu Antwerpen und wird jetzt, als eine seltne bedeutende Zierde des dortigen Museums, von Kennern und Kunstfreunden allgemein bewundert. Den todt daliegenden Christus hat, wie man glaubt, der Maler nach der Natur gemalt; der Ausdruck des Schmerzes der Mutter und der übrigen Umstehenden, so wie auch die Behandlung der Farben, verdienen das höchste Lob. Zwei ehrwürdige Greise richten das Haupt und den obern Theil des eben vom Kreuz heruntergenommenen Körpers ein wenig auf, während

die heiligen Frauen seine Wunden salben. Die Mutter, von Johannes unterstützt, liegt tief gebeugt, in schmerzlicher Anbetung, vor der entseelten Hülle ihres göttlichen Sohnes hingesunken. Zur Rechten erblickt man im Hintergrunde die Stadt Jerusalem, zur Linken das Grab, das eben bereitet wird, und über welches der Berg Kalvari hervorragt.

Auf einem der Flügelbilder erblickt man das abgeschlagne Haupt Johannes des Täufers auf der Tafel des Königs Herodes, der dem zierlichen Tanz seiner schönen jugendlichen Tochter mit großem Wohlgefallen zusieht, auf dem zweiten Flügelbilde ist der Märtyrer-Tod des Evangelisten Johannes, der in einen Kessel mit siedendem Oel gestürzt wurde, abgebildet. Dieses Gemälde gehörte ursprünglich der Tischlergilde zu Antwerpen, für die Quyntin Meßis auf ihre Bestellung, um den vorher bestimmten Preiß von dreihundert Gulden es gemalt hatte. Aus alten Urkunden vom sechs und zwanzigsten Mai 1511, die in den Stadt-Archiven von Antwerpen bewahrt werden, geht hervor, daß man diese Summe dem Meister nur theilweise auszahlte, und er für den Rest mit einer Leibrente für seine Kinder sich begnügen

mußte. König Philipp der Zweite von Spanien ließ dem Meister eine weit beträchtlichere Summe für sein Werk bieten, doch dieser blieb seinem der Tischlerzunft einmal gegebenen Worte treu, obgleich sie ihre Verpflichtung gegen ihn nicht ganz erfüllte. Dem Meisterwerke drohte bald darauf, als die Bilderstürmer vernichtend herumzogen, große Gefahr, doch es ward sorgfältig verborgen und gerettet, wo so vieles zu Grunde ging. Endlich im Jahr 1577, zwangen die Umstände die Besitzer es an die Stadt Antwerpen selbst zu verkaufen, welche ihm den Ehrenplatz in der Marien-Kirche einräumte. Sie erhielten die damals beträchtliche Summe von fünfzehnhundert Gulden dafür, die sie zum Ankauf eines Zunfthauses verwendeten, dessen sie nöthig bedurften.

Die Boisseréesche Sammlung besitzt ebenfalls ein sehr vorzügliches figurenreiches Gemälde dieses Meisters, dessen Gegenstand mir indessen nicht mehr gegenwärtig genug ist, um es hier näher zu beschreiben. Auch habe ich in andern Sammlungen manche seiner Arbeiten getroffen, meistens von fröhlichem heitern Eindruck, doch mögen sie im Ganzen jetzt selten seyn.

Johann Meßis, Quyntins Sohn, war zu-

gleich dessen Schüler, und galt zu seiner Zeit für einen über die Mittelmäßigkeit sich erhebenden Maler, ohne bei weitem den Ruhm seines Vaters zu erreichen. Jedoch machte er sich dessen Art zu malen so zu eigen, daß manche seiner Arbeiten für die seines Vaters gehalten wurden, und vielleicht es noch werden. Die Gallerie in Schleisheim besaß von diesem Johann Meßis eine Abbildung des Evangelisten Matthäus in halber Figur, die sich wahrscheinlich jetzt in der Münchner Gallerie befindet. Seine gelungensten Werke waren vielleicht die zahlreichen Kopien einer von seinem Vater gemalten Wechslerstube, in welcher nach damaliger Art Gold gewogen und gezählt wird. Man trifft in fast allen bedeutenden Kunstsammlungen eine davon, die gewöhnlich für das Original ausgegeben, und selbst von den Besitzern dafür gehalten werden, während dieses sich in der königlichen Sammlung zu Windsor befindet; so genau wußte Johann Meßis sich die Manier seines Vaters anzueignen, dem er übrigens weder in ächtem Kunstsinn noch Erfindungsgeist noch Führung des Pinsels gleichzustellen ist.

Barent von Brüssel, auch Bernhard von Orlay genannt.

Weit freundlicher als dem armen Quyntin Meßis lächelte das Glück der Geburt dieses Meisters, der schon in früher Jugend nach Rom kam, wo er unter die Zahl von Raphaels Schülern aufgenommen ward. So vom Schicksal begünstigt, bildete er sein angebornes und ausgezeichnetes Talent auf das allervielseitigste aus; er malte in Oel, mit Wasserfarben, auf Glas, alles mit gleichem Gelingen, und kehrte endlich als vollendeter Meister nach Brabant zurück, wo Kaiser Karl der Fünfte ihn unter die Zahl seiner Hofmaler aufnahm. Besonders erwarb er sich die Gunst dieses Fürsten durch mehrere große Jagdstücke, nach welchen der Kaiser in den kunstreichen Fabriken

von Brüssel kostbare und prächtige Tapeten weben ließ. Die Gegend und die Holzungen um Brüssel waren in diesen Gemälden auf das treuste kopirt, so daß Karl der Fünfte den Schauplatz seiner ehemaligen Lust in ihnen wieder erkennen konnte; auch war dessen Bildniß und das der Fürstinnen und Fürsten seines Hauses, die bei den Jagdfesten gegenwärtig gewesen, in diesen Gemälden vollkommen ähnlich dargestellt.

Aus dem Dienste Karls des Fünften trat Bernhard von Orlay in den der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Parma, Kaiser Karls natürlichen Tochter. Auch diese Fürstin zeichnete nach dem Beispiel ihres Vaters den Künstler auf das ehrenvollste aus und belohnte alle seine Arbeiten mit königlicher Freigebigkeit, so daß er sich nicht nur Ehre, sondern auch ein bedeutendes Vermögen erwarb. Für diese Fürstin, so wie früher für ihren Vater, malte er außer vielen andern bedeutenden Werken auch noch mehrere große Vorbilder, Kartons oder Patronen zu gewirkten Tapeten, damals ein Hauptgegenstand des Luxus in den Palästen der Großen. Sechszehn von diesen wurden fast hundert Jahre nach ihrem Entstehen

im Haag wieder ans Licht gebracht; auf jedem derselben sah man eine Fürstin oder einen Fürst aus dem Nassauischen Hause zu Pferde abgebildet, und alle waren von so seltner Vortrefflichkeit, daß der damalige Statthalter der Niederlande, Moritz von Nassau, sich bewogen fühlte, sie durch den in Delft wohnenden Maler, Hans Jordaen von Antwerpen, kopiren zu lassen.

Dieser Meister war damals hoch berühmt, nicht nur wegen seiner Kunst, sondern auch wegen seiner seltnen Fertigkeit und der wenigen Zeit, deren er zur Vollendung eines Gemäldes bedurfte. In Italien, wo er sich lange aufhielt, pflegten seine Kunstgenossen deshalb zu sagen: er schöpfe seine Figuren mit dem Löffel aus den Farbentöpfen heraus, und von diesem Scherz trug er auch späterhin in seiner Heimath den Namen Potlepel (Topflöffel) davon.

Neben den Arbeiten für den Hof, schmückte Bernhard von Orlay auch viele Kirchen und öffentliche Gebäude in den Niederlanden mit großen Gemälden von bedeutendem Werth. Eines der berühmtesten und schönsten derselben befand sich in der Kapelle der Allmosenpfleger zu Antwerpen; es stellte das jüngste Gericht vor. Die Tafel, auf

welche er dieses Bild malte, ließ er vorher ganz übergolden, wodurch seine Farben an Glanz und Durchsichtigkeit unendlich gewannen, besonders in den Luftpartheieen, in welchen der goldne Grund sichtbar hervorschimmerte; wahrscheinlich um, wie auf dem Danziger Gemälde, die überirdische Atmosphäre des geöffneten Himmels anzudeuten. Descamp giebt dieses Gemälde für eine große gemalte Fensterscheibe aus, weil er wahrscheinlich mit gewohnter Flüchtigkeit sich nicht die Mühe nahm, Karl von Manders Beschreibung desselben recht zu verstehen, und Fuesli ließ sich dadurch verleiten, es in seinem Künstler-Lexikon ebenfalls als solche anzuführen. Dieses zu widerlegen bedarf es kaum mehr als der Bemerkung, daß eine stark mit Gold belegte Fensterscheibe unmöglich durchsichtig bleiben kann, was doch ein Haupterforderniß der alten Glasmalerei war. Uebrigens war Bernhard von Orlay, wie schon früher erwähnt ward, auch in dieser, seinem Zeitalter eigenthümlichen Kunst ein großer Meister, und viele Kirchen in Brüssel prangten mit solchen schimmernden Werken von seiner Hand.

Für die der Malerzunft eigene Kapelle zu Me-

cheln malte Bernhard von Orlay eine sehr gepriesne Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr ist der heilige Lukas im Begriffe, die himmlische Erscheinung auf seiner Tafel nachzuzeichnen. Die Seitenbilder dieses Altargemäldes waren von Michael Coxcis, von dem in den nächstfolgenden Blättern ausführlicher gesprochen werden wird.

In unsern Zeiten sind Bernhard von Orlay's Gemälde sehr selten geworden, doch besitzt die Boisseréesche Sammlung eines derselben, dessen seltne Vortrefflichkeit in der Ausführung, geistreiche Komposition und hohe Naturwahrheit in Ausdruck und Form, den Werth dieses alten Meisters auf das anschaulichste beurkunden. Es stellt den heiligen Norbertus vor, der im Anfange des zwölften Jahrhunderts Bischof von Magdeburg wurde und kurz vorher nach Antwerpen gerufen ward, um mit einem damals berühmten Ketzer über Glaubensartikel zu disputiren und ihn wo möglich der Wahrheit zuzuwenden.

Der heilige Bischof steht in diesem Gemälde auf der nicht sehr hohen Kanzel einer schönen, mit mehreren Zuhörern belebten Kirche. Eindringende

Beredtsamkeit, feste Ueberzeugung, und ernstes Hinstreben zum Zweck sind der Ausdruck seines edlen Gesichts und seiner zwar warmen doch gemäßigten Rednergeberde. Er scheint eben ein sehr eindringendes Argument vorgebracht zu haben, und beobachtet den Eindruck desselben auf seinen ihm rechts gegenüber stehenden Gegner. Mit dem Ausdrucke innern Kampfes, halb erfreut, halb betrübt, achtet dieser mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Worte des Redners, während seine um ihn versammelten Angehörigen, von einer Art innerer Beklommenheit ergriffen, den Ausgang erwarten. Neben dem Ketzer hat der Maler sein eignes Bild unter den Zuhörern angebracht, an dessen Aehnlichkeit mit bekannten Abbildungen des Meisters die Besitzer zuerst dieses Gemälde für eine seiner Arbeiten erkannten. Unter der Kanzel sitzt eine sehr schöne Frau mit ihrer kaum der Kindheit entwachsenen Tochter; das junge Mädchen fühlt sich mit jugendlicher Schwärmerei von der eindringenden Rede ergriffen, während die Mutter mit dem Ernste der Erfahrung und dem ruhigen Abwarten des reiferen Alters nur still sinnend dem Vortrage des Heiligen aufmerksam zu folgen scheint. Das

ganze Gemälde ist nicht groß, doch das Leben, der Ausdruck in diesen kleinen Figuren, so wie auch die ganze Anordnung unübertrefflich. In der kleinen Kirche einer der Erziehung junger Töchter jetzt gewidmeten frommen Anstalt in Antwerpen, hängt seit alter Zeit ein großes figurenreiches Gemälde, ein berühmtes Meisterwerk Bernhards von Orlay; aber in einem traurigen Zustande, schlecht beleuchtet, mit einer Kruste hundertjährigen Schmutzes überzogen, so daß es schwer, fast unmöglich wird auch nur den Gegenstand desselben zu erkennen. In der Sammlung des Herrn von Bettendorf in Aachen befindet sich eine sehr figurenreiche Kreuzigung von diesem alten Meister, in Anordnung und Behandlung schon an die italienische Schule erinnernd. Auf einem zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilde ist die Auferstehung des Heilandes dargestellt. Der Auferstandne schwebt über dem noch versiegelten von vier Wächtern umgebnen Grabe, von denen zwei in Schlaf versunken daliegen. Einer der wachenden, der von Schrecken ergriffen so heftig aufschreit, daß man ihn zu hören glaubt, ist auf eine so naturgetreue humoristische Weise dargestellt,

daß man über seine Erscheinung in diesem einem ernsten heiligen Gegenstande gewidmeten Gemälde unmöglich zürnen kann. Die Sammlung des Prinzen von Oranien in Brüssel bewahrt ebenfalls zwei trefflich gemalte Porträte von Bernhard von Orlay; das einer schönen Frau, die für Petrarca's Laura gehalten wird, und noch einer jungen Dame, mit einem Kätzchen im Arm. Bernhard von Orlay erreichte, wie fast alle Maler seiner Zeit, ein bedeutendes Alter. Er starb, siebenzig Jahre alt, im Jahr 1560.

Michael Corcis.

Diesem Meister ward, wie in Johann van Eycks Leben früher erwähnt ist, die Ehre, das berühmte Altarbild in Gent für König Philipp von Spanien zu kopiren. Im Jahr 1497 zu Mecheln geboren, zeigte er schon in früher Jugend die ausgesprochensten Anlagen für seine Kunst, welche er als Schüler Bernhards von Orlay durch den rühmlichsten Fleiß auszubilden strebte. Mit unermüdetem Eifer wendete er alle seine Zeit auf die Befolgung der Lehren seines Meisters, kannte kein andres Vergnügen als das Gelingen seines Strebens, und verlebte so seine Jugend in Mäßigkeit und Arbeit, ohne sich von seines Gleichen zu der Verderbtheit der Sitten hinreißen zu lassen, die in den Niederlanden gerade in seinen Jugendtagen nur zu allgemein herrschend wurde.

Nach vollendeten Lehrjahren zog er, wie früher auch sein Lehrer gethan hatte, nach Rom, wo er geraume Zeit verweilte, und unermüdet der Kunst lebte. Er zeichnete und malte viel nach Raphael

und andern großen italienischen Meistern, nahm Rath und Lehre an, und ward bald auch durch Uebertragung bedeutender Arbeiten ehrenvoll ausgezeichnet. So malte er unter andern in der alten Peterskirche zu Rom eine Auferstehung Christi al Fresco auf der Mauer; auch die Kirche St. Maria della pace und andere prangten mit seinen Werken.

An der Hand einer italienischen Gattin kehrte Michael Coxcis endlich wieder in die Heimath zurück. Diese war eine eben so verständige als geistreiche Frau, welche durch ihr sittliches Betragen sich und ihm allgemeine Achtung erwarb. Sie hielt sowohl durch Theilnahme an seinen Kunstwerken als durch Bitten und Ermahnungen zu stetem Fleiße ihn an, und veranlaßte dadurch nach und nach die Erwerbung eines bedeutenden Vermögens. Nachdem sie mehrere Jahre glücklich mit ihm verlebt hatte, starb sie, und Michael Coxcis wählte bald darauf unter seinen Landsmänninnen eine zweite Gattin, doch von minder ausgezeichneten Eigenschaften. Diese zweite Ehe blieb kinderlos, aus der ersten aber hatte Michael einen Sohn, Namens Raphael, den er für die Kunst bildete.

Dieser ward zwar ein ganz guter Maler, doch gewiß kein Raphael, wozu der Vater ihn doch in

der Taufe bestimmt zu haben scheint. Wenige seiner Werke sind auf die Nachwelt gekommen, dennoch erhielt er späterhin eine Art von Berühmtheit durch seinen Schüler Caspar de Crayes, welcher zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts unter die damals vorzüglichsten in Flandern lebenden Maler gezählt ward.

Das erste Gemälde, wodurch Michael Coxcis nach seiner Rückkunft aus Italien sich berühmt machte, war ein großes Altarbild, ein gekreuzigter Christus, im Schloß Halsenberg, wenige Meilen von Brüssel, zu welchem alle Kunstverständige und Künstler aus Brüssel hinzogen, um es mit freudiger Bewunderung zu betrachten. Eine Darstellung des Todes der heiligen Jungfrau, auf dem Altar der Kirche St. Gallus in Brüssel, war ebenfalls ein herrliches allbewundertes Werk unsers Meisters, doch leider kam dieses, so wie auch das vorerwähnte, späterhin während der niederländischen Unruhen in die Hände eines gewissen Thomas Werry, eines Kunsthändlers, der in jener traurigen Zeit die allgemein herrschende Raubsucht und Unordnung benutzte, um diese und viele andere herrlichen Kunstwerke umsonst oder für ein Spottgeld zu erhalten, und sie dann nach Spanien

führte, wo man sie mit Gold aufwog. Unzählbare Kunstwerke wurden damals auf diese Weise den unglücklichen Niederlanden entführt, auch die beiden Seitengemälde, welche Michael Coxcis zu Bernhard von Orlay's Abbildung des Evangelisten Lukas und der heiligen Jungfrau in der Kapelle der Malergilde zu Mecheln gemalt hatte, und die zu den besten seiner Arbeiten gezählt wurden.

Während eines sehr langen glücklichen Lebens gingen viele größere und kleinere Gemälde aus der Werkstatt des fleißigen Meisters hervor. So hatte er unter andern für die Marien-Kirche in Antwerpen einen heiligen Sebastian von seltner Schönheit gemalt, und eine Einsetzung des heiligen Abendmahls, welche den Altar der Kirche St. Gallus in Brüssel schmückte. Ueberall strebte man nach dem Besitz seiner Werke, doch wollten Kunstverständige seiner Zeit seinen früheren Arbeiten vor den später entstandnen in mancher Hinsicht den Vorzug geben. Er selbst hatte die innigste Freude an seiner Kunst, und bewahrte mehrere seiner Lieblingsarbeiten, die er um keinen Preiß wegzugeben entschlossen war, in dreien Palast-ähnlichen Häusern, welche in Mecheln sein Eigenthum waren, und einen Theil seiner großen wohlerworbnen Reichthümer ausmachten.

Mit leichtem feinen Pinsel wußte Michael Coxcis seinen Gestalten etwas höchst Gefälliges und Heitres zu verleihen, und obgleich man das kräftige naturgetreue Kolorit seiner großen Vorgänger wohl zuweilen vermissen könnte, so ist es doch unmöglich, dem Zauber seiner leicht aufgetragnen hellen schönen Farben zu widerstehen. Wie unbeschreiblich reizend er seine weiblichen Gestalten darzustellen, wie köstlich er sie zu schmücken wußte, beweisen zwei Gemälde in der Boisseréeschen Sammlung. Jedes von diesen enthält nur eine einzige Figur; das eine die Abbildung der heiligen Katharina, das andere die der heiligen Barbara, beide fürstlich geschmückt, mit Juwelen, Gold, Perlen und hellfarbigen glänzenden Gewändern. Nichts kann lieblicher seyn als diese beiden jugendlichen Köpfchen, besonders das der heiligen Barbara; ein zarter durchsichtiger, leicht geschlungner Schleier bildet ihren höchst gefälligen Kopfputz. Eigne Erfindung bei der Darstellung bedeutender Momente in seinen größern Kompositionen war indessen nicht die glänzendste Seite dieses sonst so trefflichen Meisters. Oft bei der Zusammenstellung seiner Gruppen in Verlegenheit, half er sich mit seinen aus Italien gebrachten Studien, mit Erinnerungen aus den

Werken seiner dortigen berühmtesten Kunstgenossen. Deshalb war er höchst unzufrieden als Hieronymus Cock eine Sammlung Kupferstiche nach Raphaels Werken herausgab, weil dadurch offenbar wurde, wie sehr er diese, besonders bei seiner Darstellung der sterbenden Maria, benutzt hatte.

Bei seinem großen Reichthum ward Michael Coxcis dennoch nicht lässig im Erwerb und verschmähte ihn selbst im Kleinen nicht. So hatte er eine ihm eigne Art, eine weiße Wand von oben bis unten mit allerlei artigen Verzierungen zu bedecken, die er sehr behende mit der Kohle hin zu zeichnen wußte, und ließ sich durch kleine ihm angenehme Geschenke leicht dazu bewegen.

Den Mangel an innerer, Alles belebenden Poesie, der aus seiner Verlegenheit bei der Komposition größerer Gemälde hervorgeht, ersetzte bei ihm, wie bei so vielen sonst geistreichen Männern, ein leichtes schnelles Auffassungsvermögen, und eine große Fertigkeit, zwei ganz entgegengesetzte Gegenstände mit einander zu vergleichen. Sein heitrer Umgang ward deshalb von Vielen gesucht, doch auch von Vielen gefürchtet, denn er verletzte oft die, welche ihm nahten, durch scharfe beißende Reden und witzige Einfälle, die niemand schonten.

Dies erfuhr unter andern ein junger Maler, der, schwer beladen mit Zeichnungen und andern Kunstwerken, aus Italien zurückkehrte, und die einheimischen Kunstverwandten und Freunde einlud, sie anzusehen. Als er nun bei Vorzeigung seiner Schätze mehrmals über die Schwere der getragnen Last klagte, und wie wund sie ihm auf dem langen Wege den Rücken gedrückt habe, wandte sich Michael Coxcis plötzlich mit der Frage an ihn: Warum er sie nicht lieber und bequemer im Busen mit sich getragen habe? Der junge Mensch erklärte ihm mit großer Naivetät: wie das Paket dazu viel zu groß gewesen sey. So äußerlich hatte es der Meister freilich nicht gemeint, wie die Anwesenden zur Beschämung des jungen Malers leicht einsahen.

Michael Coxcis erreichte in ununterbrochener Thätigkeit, in Glück und Wohlleben, die äußerste Gränze des menschlichen Lebens. Als gesunder rüstiger Greis arbeitete er noch im fünf und neunzigsten Jahre an einem Gemälde im Stadthause zu Antwerpen, hatte aber das Unglück um diese Zeit eine Treppe herunterzufallen, und starb an den Folgen davon im Jahr 1592.

Bibliothek Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sämmtliche Schriften

Bd.: 4

1834

Bamberg, Staatsbibliothek -- 30.976(3/4#4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11413754-6